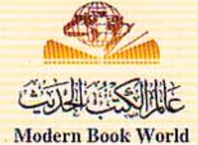
الأستاذ الدكتور
عزيز لعكاشي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري قسنطينة-الجزائر

مستويات الأداء الدرامي

عند رواد شعر التفعيلة

مدونة
Riyadh
Hamza



عالم الكتب الحديث
Modern Book World

مستويات الأداء الدرامي

عند رواد شعر التفعيلة

الأستاذ الدكتور

عزيز لعكايشي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة منتوري قسنطينة- الجزائر

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2010



الطبعة الأولى

1431هـ - 2010 م

811.9

لعكاشي، عزيز

مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة/ عزيز لعكاشي.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2010.

( ) ص

ر. إ.: (2352/ 6/ 2009)

الواصفات:/الشعر العربي//النقد الأدبي//التحليل الأدبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.

*يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأى دائرة المكتبة الوطنية أو أى جهة حكومية أخرى.

ردمك: ISBN 978-9957-70-257-1



عـالم الكتب الحديث
Modern Book World
للنـشـر والتـوزيـع

الفرع الأول

إربد - شارع الجامعة بجانب البنك الاسلامي

تلفون: (00962 27272272) خلوي: 079 5264363 فاكس: 00962 27269909

(21110) :البريدي الرمزي (3469) :البريد صندوق

البريد الالكتروني almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- عمان- تلفون: 079 5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير - بناية بزي هاتف 00961 1 471357 فاكس 00961 1 475905

فهرس المحتويات

مقدمة

تتناول هذه الدراسة مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة باعتبارهم يمثلون مشروعا حداثيا واجهته العروضية شعر التفعيلة، ومنطلقه الفكري الأطروحة الواقعية الاشتراكية ومنهجه الفني الاختلاف والتمايز في طرائق الأداء والتعبير، ولكن في إطار الوحدة والتنوع بما ينسجم مع المرحلة الزمنية والفنية المشتركة، والتأثيرات الثقافية المتقاربة، التي عملت على ترقية ما هو مشترك بين هؤلاء الشعراء الرواد، وفي الوقت نفسه فتحت آفاقا متنوعة من التمايز في الصيغ والطرائق الفنية في شعرهم، وقد كانت استجابتهم الفنية لهذه الطرائق متفاوتة، من حيث نوعية الأشكال التعبيرية والبنائية، أو من حيث بطؤها أو سرعتها، ولذلك كان التدرج الفني أمرا ضروريا، قد أخذناه في الاعتبار أثناء الدراسة، فبدأنا بالأبطأ، فالبطيء ثم السريع، أي نازك الملائكة، فبدر شاكرالسياب ثم عبد الوهاب البياني، وبه تتضح الحلقات المتغيرة للمسار الفني والتعبيري لهؤلاء الشعراء الرواد، وتتحدد وتيرته البنائية من حيث الاطالة أو السرعة، وبذلك تكتمل دورة القصيدة الحرة بناء وتعبيرا، أي حركة وأداء.

وبهذه النظرة يصبح الأداء خلقا في القصيدة يتولد عن التجربة، وهذا معناه أن الظاهرة التعبيرية تتغير من الداخل والخارج معا، في إطار الأداء الدرامي الواحد، أو في إطار الأداء الدرامي المنفتح، وبهذه الصياغة المرنة يتحرر الأداء من الرؤية الأحادية الجزئية، بعد أن ظل لفترة طويلة أسيرا للنظرة البلاغية الزخرفية دون أن يكون لها دور فعال في العمل الشعري، لينفتح على الواقع أكثر، وتتغير طريقة العرض والتقديم والصياغة لهذا الواقع من زوايا متعددة، فالطريقة الغنائية يغلب عليها النظر الأحادي الجزئي أي من زاوية واحدة، بينما الطريقة الدرامية فتتميز بالرؤية الشمولية المتعددة و بديمقراطية التعبير.

وعليه فإن الأداء، إما أن يكون دراميا شموليا مرتبطا بالرؤية المتعددة للواقع، وإما أن يرتبط بالرؤية الأحادية، وفي الحالين يصبح موقع الكاتب في القصيدة هو الذي يحدد

طريقة الصياغة وأشكال التعبير، بحيث كلما انفتحت القصيدة أداء، كان ذلك أدعى لأن يصبح الأداء إيجابيا ومثمرا و عائداته الفنية والموضوعية وفيرة.

وهكذا فإن البحث يتجه نحو دراسة أوجه التكامل والتمايز في الطرائق التعبيرية عند الرواد باعتبارهم نموذجا فنيا متكاملا، يجسد وحدة في التعبير والبناء، وتنوعا في الرؤية والموقف الشعري وجرأة في التجديد، وأنهم لم يكونوا على وعي واحد بمقتضيات الحداثة لأن ذلك مرتبط بتطور الفكر والثقافة في المجتمع بشكل عام، مما يضعنا أمام تناول شامل في فهم إشكالية الأداء، وذلك بربطه بالسياق النفسي والشعوري والثقافي العام، الذي كان يتنفس فيه الشعراء الرواد.

أما فيما يتعلق بالمنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة، فانه يعني باستقصاء الظاهرة التعبيرية، والانطلاق من النص الشعري بفهمه ومحاولة الانسجام مع منطقه وروحه، دون إقحام لفكر مسبق عليه إلا ما يفرضه السياق الشعري.

وقد بدا لي أنه من الأنسب أن ينقسم البحث إلى مقدمة، ثم إلى ثلاثة فصول، تضمنت رصد المستويات الأدائية الدرامية البارزة البسيطة والمعقدة ومدى مواكبتها للموقف النفسي والفكري للشعراء الرواد.

الدكتور عزيز لعكايشي

الفصل الأول

الأداء الدرامي البسيط

الفصل الأول

الأداء الدرامي البسيط

المخيلة الغنائية تقوم على وحدة الصوت في القصيدة ووحدة التجربة والموقف، سواء كان هذا الصوت الغنائي، هو صوت الشاعر المفرد، أم صوت الجماعة، حينما يندمج الصوتان معا في القصيدة، ثم إن العلاقة بين الشاعر وصوره الشعرية كانت علاقة عضوية لا تقبل التجزئة، أو الفصل بين الشاعر والتعبير وإن الفضاء الصوري لا يتحمل الاختلاف والتباين في المواقف والحالات النفسية والشعورية، حينما يكون هذا الفضاء بسيطا في محتواه ومعناه وبنائه.

وينفتح هذا الفضاء الغنائي تدريجيا باتجاه المتغير الشعوري والوجداني الجديد، الذي ينهض شكله الغنائي الجديد أيضا بوظيفة التعبير عنه، وبالتالي فإن الأشكال الغنائية التعبيرية، لا تقدم نمطا بنائيا نهائيا وجامدا، فهي تتطور باستمرار عبر الانفتاح المتدرج على مختلف المنجزات الفنية والتعبيرية المعاصرة، والقائمة على تعددية المواقف والمسارات والأحداث الوجدانية والموضوعية.

وبذلك فإن المخيلة الفنية تنمو داخل البنية الغنائية[1] الأحادية بأشكالها الفرعية، من البسيط في الموقف والتعبير، إلى المعقد والتشظي في الصياغة والرؤية كذلك، وفي أثناء هذا النمو والتكاثر كان الشاعر يستهلك أشكالا، لينتج أشكالا أخرى جديدة، أكثر عمقا وانفتاحا على الواقع، فتنتقل القصيدة من نظام أحادي مغلق على الذات إلى نظام أحادي منفتح على الآخر، ثم إلى نظام تعددي شبكي.

وبفضل هذا النظام، تبدأ القصيدة في التحرر من انغلاق التعبير وانعزالية الرؤية والموقف، وأصبحت على مشارف فضاء صوري آخر، يقوم على تقنية التوليد الفكري

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 4، مساءلة الحداثة، ص 44.

والتعبيري، وعلى البدائل التعبيرية المتعددة، كما يكشفه الفصل الحالي والفصل القادم، وحيث صار الأداء التعبيري علاقة شبكية بنائية، ينبغي البحث عن معناها داخل البناء الكلي العام للقصيدة، لا في معانيه الجزئية البسيطة التي ترد في بعض المفاصل من القصيدة.

ولا شك أن هذا التطور كان يتلقى دعمه المستمر من عقلية شعرية شبكية تكونت لدى الشاعر، تتجه نحو خلق الصورة الكلية، أو الحالة العامة في القصيدة، وبالتالي لا تأتي الصور التعبيرية من الجهة اللغوية أو البلاغية فقط، وإنما صارت تتولد بطرائق سردية وبوسائل غير بلاغية مألوفة، هي أقرب إلى بلاغة السرد والدراما منها إلى بلاغة الشعر والعروض، كما جاءت الإشارة إلى ذلك في الفصل الثاني.

وعبر هذا المسار الفني، بدأ الحس الدرامي يتعزز ويقوى في المخيلة الفنية، بل أصبحت الوسائل البلاغية التقليدية، غير قادرة على فرض مقولاتها التعبيرية والجمالية والبنائية، ومن هنا حدثت النقلة النوعية في التعبير وفي بنية القصيدة الحرة، ويقظة تصويرية جديدة، وضعت الشاعر أمام عهدين تعبيريين:

العهد التعبيري الغنائي الوجداني والعهد التعبيري الدرامي بأشكاله الفرعية، وأصبح هذا العهد الدرامي يشكل مرحلة فنية وتعبيرية مفضلة لدى معظم رواد الشعر الحر وربما صار يتضمن بداية حداثة جديدة في الإحساس والمواقف والأحداث، لغتها هي لغة الدراما[2]، باعتبارها الصورة المعبرة المناسبة لتلك العقلية الشبكية من منظور درامي.

وباتساع التجربة الشعرية بأبعادها الوجدانية الذاتية والجماعية الغنائية والدرامية، اتسعت معها أدواتها التعبيرية، وارتبطت بالوعي الثوري الجديد[3]، وبالتعبئة السياسية والثقافية التي اجتاحت معظم الأقطار العربية.

ولا شك أن ثورة القصيدة الحرة عبر مسيرتها الطويلة وتجددها على مدى سنوات الخمسينيات، والسنوات اللاحقة، قد أثمرت وضعا فنيا يتميز بالتشابك والامتداد، ساعد

---

(2) وليد منير، جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 57.

(3) كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط 2، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1986 ص 42.

القصيدة على أن تكون قصيدة درامية، ولدت على أرض الواقع الشكل ونمت وتطورت في زحم الحركة التاريخية الشاملة للمجتمع.

وبذلك ترتقي المخيلة الفنية، إلى مستوى الواقع الحداثي والثوري، ويغدو الشعر موقفا، يتحول الشاعر المنفي، والشاعر المحاصر، والشاعر المضطهد، إلى صور شعرية درامية تؤسس لثقافة واقعية جديدة، ترتبط بالواقع، وبوعي جديد للواقع، وعندما تصبح الصورة موقفا لا مجرد تعبير ذاتي فقط، تتحول القصيدة برمتها، أو التجربة كلها، إلى تشكيل صوري لهذا الموقف، وفضاء واسع يتجدد فيه الأفق التعبيري والوجداني باستمرار، كما يتجدد فيه كذلك الأفق السردي الدرامي بأدواته الفنية القديمة والحديثة، القائم على الصراع والجدل والحوار، وعبر هذا الفضاء تزداد القصيدة ثراء بالأشكال والمواقف.

إن هذا الزمن السردي الدرامي والتعبيري عاشه الشعراء الرواد في كل المراحل بدرجات متفاوتة، ثم تصاعد تدريجيا، هذا الإحساس الدرامي كذلك بتصاعد الواقع، واتساع رقعة المواجهة، وتنوع طرائق النضال وأنماط الوعي المختلفة، التي كانت تعمل على ترقية هذا الحس الدرامي في القصيدة الحرة على وجه الخصوص، من البسيط إلى المعقد و من الوضوح إلى الغموض، ومن المباشرة والتقرير إلى الإيحاء والتكثيف، على غرار المسار الغنائي، ومن الأحادية الجزئية في الموقف والتعبير، إلى الكلية والشمول في الرؤية والتفكير الشعري، وأصبح تماسك النص الشعري وانسجامه، يتحقق على مستوى البناء العام للقصيدة ومن خلال الأكواد المجازية والرمزية التي يرسلها النص إلى القارئ التي أصبحت بدورها إنزياحا فنيا عن النمط التقليدي، بعناصرها اللغوية الإيحائية، وبتقنياتها السردية الحديثة، كالارتداد ...والمناجاة (المونولوج) والمونتاج وتيار الوعي، وغيرها من الوسائل البلاغية الجديدة.

وبانفتاح القصيدة على هذا الفضاء الصوري، اكتسبت البنية الفنية أبعادا سردية ودرامية، تقوم المفارقات والتقابلات، اللغوية والسردية فيها بوظيفة التعبير عن التناقضات النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر وبذلك ابتعد التعبير الصوري عن الأسلوب الغنائي التقريري المباشر.

ومما لا شك فيه أن هذه السردية الشعرية قد انعكست على العناصر البنائية للقصيدة، ابتداء من النسيج التعبيري إلى البناء الشعوري للأحداث والمواقف والشخصيات، وتجاوزت هذه الدرامية قوانين الجغرافيا، وأنساق الزمن التقليدي، واغتنت بمحمولات دلالية ورمزية وأسطورية، ارتبطت في الأساس بالوعي الإنساني الشامل، وبالتجارب الشعرية المتطورة.

إن كل نص يولد لغته وأدواته التعبيرية، وبالتالي عناصره البنائية ويضع قائمة شفراته[4]، وأن وحدة الصوت في التشكيل الغنائي، صار شفرة رمزية ومجازية وصورية كذلك، وأن وحدة الموقف، وعضوية التجربة وبساطتها وتعقيدها، أصبحت تتضمن دلالات رمزية متسقة ومتكاملة أيضا، وأن بنيتها الشعورية والسردية متحركة ونامية ولكنها تخضع دائما للمنهج الغنائي العام للشاعر.

وما أن نعبر هذا المنهج الغنائي في تشكيل القصيدة، حتى نجد أنفسنا أمام لغة الصورة، لغة المجاز الشامل، ولغة التعبير الكلي وإن شئنا قلنا لغة التشكيل، وهي اللغة التي يرتبط فيها هاجس الحداثة والتجديد بالشاعر والقصيدة معا، وبهما يتجسد الفعل الإبداعي والمسلك الثقافي والنفسي الحقيقي للتجربة الشعرية، وينكشف المضمون الجوهري والشامل للنص، عبر شفرة الصور كما تبثها رسائل البناء الغنائي والدرامي، وبها يصبح التطور ملفوظا شعريا وعامرا بالحيوية الفكرية والجمالية، ينبثق من نظرة جديدة إلى العالم وإلى إيقاعه الجديد، ويغدو شكلا من أشكال المعاناة الحقيقية والشاملة، معاناة انهيار المفاهيم الغنائية التقليدية، ومعاناة التجدد "ونداءات الحياة الجديدة[5]، ولابد أن يتزامن هذا التشكيل ويتأثر بتطور الرؤية الشعرية ونضج الشاعر حسيا وفكريا.

وإذا كانت الرؤية الغنائية قد انبثقت عن هم وجداني مركزي أحادي ذاتي ثم اندمج مع الآخر في صورة جديدة، و ارتبطت بشكلها التعبيري و البنائي المباشر، فإن الرؤية

---

(4) نبيل على، الثقافة العربية وعصر المعلومات، الكويت، مطابع الوطن، 2001، ص 528.

(5) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط1، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990 ص 12.

(6) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 264، 269.

الدرامية كسرت عمود الصورة الشعرية "وعملت على تركيب معقد لصورة مغايرة في إيقاعها ولغتها ورموزها وثقافتها، لتلبي حاجة الحداثة الفلسفية الجمالية، في جعل الصورة الوحدة البنائية الأساسية في القصيدة، وحافلة بالتعدد والانفتاح والإيماء" (6)

وقد ساعدت المعرفة الجديدة بأسسها النظرية والمعرفية والتقنية انفتاح المخيلة الدرامية على سلطة الصورة والرمز والتشظي، وتحررت من ثنائية الأبعاد، المشبه والمشبه به، وثنائية المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، واكتسبت أشكالا بنائية جديدة و ثنائيات متعددة خلصتها من صلابة بلاغة الصورة اللغوية، وأصبحت تتكئ على آليات التحريك والسرد، وتوليد الأشكال المجسمة فنيا، وتمردت على خطية السرد الإحيائي أو الرومانسي، وغنائية الصورة القائمة على "الأنا" ثقافة الحضور الذاتي المباشر في القصيدة، ومقولة "العام" هو "الأنا"، كذلك خرجت المخيلة الفنية من مقولة "الأنا" الجزء، إلى مقولة "هم باعتبارها منتوجا جماعيا بجميع شظاياه المتناثرة في الماضي والحاضر بما في ذلك الطرف المهم في المعادلة أي المتلقي.

وإذا كانت البنية الغنائية، تتغذى من ثقافة "الأنا" المفرد، ومن ثقافة القصيدة "أنا"، بسياقه الذاتي وخصوصيته الغنائية، فإن الحس الدرامي، كان يتغدى من ثقافة الآخر، وبالتالي فإن مداه الصوري أصبح فسيحا متنوعا، وإن كنا نلاحظ عليه ضيقا وانغلاقا وحدة في المجموعات الشعرية الأولى للرواد خاصة، وانتشارا كميا في الخريطة الشعرية عموما، إلا أنه كان يتطور كيفيا وبمستويات متعددة، تتمايز في دواوينهم الشعرية وعبر مر احلهم الفنية كما يكشف التحليل النقدي للنماذج الشعرية القادمة.

ومما يعطي هذا الحس الدرامي في القصيدة الحرة، مبرره الفني، أنه تحول إلى معاناة معقدة، معاناة الذات مع الآخر، و مع عذاب المعرفة، ومن الطبيعي أن هذا الحس الدرامي بهذه السعة والكثافة، كان لا بد أن يتسع للمعاناة الجماعية، و أنه يعبر عنها تعبيرا شاملا، وبذلك تنمو رؤية الشاعر عبر ارتباطها بهذا العناء العام، وبمستواه الأعمق والأشمل، الذي يلتقي فيه الخاص الذاتي بالعام في مزيج ملتحم ومؤثر وبذلك "يسقط الحاجز بين العام والخاص، بين الذات والموضوع، بعد أن يمر من خلال رؤيا الشاعر، شأنا عاما شاملا،

ويتحول الظرفي العابر إلي قضية عصية على الزمان والمكان، وبفعل هذه الرؤيا، وجمرها المتقد النظيف، يغدو الهم العام هما شخصيا، ولها خفيا، أو شجنا شديد الخصوصية"[7]

وللوقوف على البنية الدرامية لهذه الرؤية الشعرية، لا بد من البحث عنها في كامل الأعمال الشعرية عبر تفاعلها وتناغمها، ومن خلال النماذج الشعرية التي تمثلها والأشكال الفرعية التي تنبثق منها، ثم تعبر عنها بصيغ بنائية متعددة، يحكمها منطق التشظي والتقطع وكثافة الرسائل المتدفقة وشظايا الرموز في الأشكال البنائية المعقدة، وعبر هذا المنطق تتطور العلاقات الفنية والتعبيرية في القصيدة، من بساطة الأشكال الدرامية القائمة على بساطة التعبير والتصوير وأحادية الصوت، إلى كثافة الأشكال القائمة على رمزية العلاقات والصور، لأن العلاقات الصورية في القصيدة الدرامية، أعقد من تلك العلاقات الصورية التي نجدها في القصيدة الغنائية ولهذا تميل الأشكال الدرامية عموما إلى التعقيد والتركيب في البناء والتصوير، بينما، تميل الأشكال الغنائية غالبا إلى البساطة والوضوح.

وانطلاقا من هذا التصور، فإن التشكيل الدرامي في القصيدة، يضعك منذ البداية وجها لوجه أمام ثقافة التشكيل، ثقافة التعقيد، ويصبح التشكيل الدرامي هو الأداة التعبيرية القادرة على التعامل مع المعقد والمركب تعبيرا وبناء.

ولأن ظاهرة التعقيد أصبحت مرتبطة بمظاهر التعقد في التجربة والإحساس، وفي المواقف والأحداث في القصيدة، التي صارت أكثر ارتباطا بتعقيدات الحياة المعاصرة ونظمها المعرفية وشبكاتها المعلوماتية المركزة، فأن النظم البنائية الدرامية قد وفرت وسائل فنية جديدة لمواجهة تلك الظاهرة المعرفية المعقدة، وهي بلا شك تنمي عملية الإدراك البصري، وطرائق التلقي السريع للأشكال والصور وكسر العلاقات المنطقية والقرائن اللازمة.[8]

وهكذا تدفع هذه الثقافة الدرامية بالقصيدة[9] دفعا جديدا نحو انفتاح أكثر على المعارف والفنون الأخرى، وإلى أن أصبحت الدرامية، صورة مزجية ومتعددة التقنيات

---

(7) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص 25.

(8) عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الإتباع والإبداع، ط1، الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001، ص 158.

(9) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل ونقل، ط1، القاهرة، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلام، 1987، ص 224.

والوسائط، ومتحررة من سلطة الكلمة ومحورية الشعر، وأحادية البناء، ودخلت مغامرات المتغير الشكلي، فتتغير القصيدة من المسرح والسرد والسينما و الرمز والأسطورة وبذلك صارت الصورة الدرامية وسيلة وأداة لتوليد المعرفة، من جميع مصادرها وعبرها، تخاطب الكائنات، وتجادل الأفكار والرؤى، ويتم التحاور مع المشاهد الغائب الحاضر، ويتحرك الفعل الدرامي في الأسطورة[10] وفي الواقع وتناقضاته، وبذلك يصبح التعبير الدرامي هو التعبير الذي يصلنا إلى الموضوعية وإلى الأداء الحي التفاعلي، و تعددية الإفضاءات الإيحائية[11] فيتوسع التعبير الإنساني، فتختفي سلطة المبدع، سلطة الذات المباشرة في التعبير، وتختفي معها كذلك سلطة الراوي ناقل الخبر والحوار، لتعوضها سلطة "الآخر من أجل مشاركة أكثر شمولية في التعبير عن الواقع المتجدد، وبذلك تفقد الغنائية أحاديتها وبساطتها و ينهار نهجها البنائي الذي يتميز بالتكرار و الإجترار، أمام نهج منظومي آخر يستند إلى تعدد العناصر والعلاقات الزمنية والشعورية في القصيدة، وآليات التكاثر والتفاعل والتوليد الرمزي.

إن هذا النهج البنائي الدرامي يظهر ببطء في مرحلة فنية معينة ثم يحقق وجوده بقوة في مرحلة أخرى، ثم إنه يبرز عند الشاعر الواحد بدرجات مختلفة، وعند الرواد بمستويات فنية، تتكامل وتتجاور، ثم تتمايز ولكنها لا تخرج في الغالب على النهج الدرامي العام، الذي صار نهجا بنائيا مفضلا للشعراء الرواد، وهذا يعني أن الشاعر يحقق تطورا معتبرا داخل هذا النهج، ولكنه يتقدم غالبا إلى الأمام، فهل يكون لهذا التقدم الفني و التعبيري دلالة على تطور التجربة الشعرية عند الشاعر الواحد وعند الشعراء الرواد، ومن ثم على تطور الرؤية الفنية وبنائها التعبيري إننا لا نستطيع أن نؤكد هذا الافتراض أو نفيه، إلا بعد أن يقوم هذا الفصل بالإجابة على هذه التساؤل.

ونعود إلى بيان وتحديد الطبيعة البنائية لهذا التشكيل الدرامي البسيط، ورغم تعدد العناصر الفنية والأسلوبية والتعبيرية التي يمكن أن تحدد هذا الشكل الدرامي، فإنه درامية

---

(10) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص 247.

(11) عبد الله حمادي، الشعرية العربية، ص 184.

التعبير في القصيدة، تعني في حقيقتها التعبير الموضوعي لا الذاتي، ومعنى هذا أن الشاعر هنا لا يعبر عن عواطفه وتجاربه الذاتية بطريقة مباشرة كما هو الشأن في التشكيل الغنائي وإنما ينسحب من الموقف ولا يشارك مباشرة في إدارة الحوار بين الشخصيات، يتركها تتحاور أو تتصارع، وأحيانا يظهر الشاعر كشخصية من شخصيات القصيدة دون أن تطغى عليها كما في القصيدة الغنائية.

وعلى هذا الأساس، فإن التعبير الدرامي يصبح في هذه الحالة وسيلة مفضلة في الصياغة الفنية للقصيدة الشعرية الحرة، فينسحب الشاعر ويختفي السارد، ونجد أنفسنا أمام المشهد، أو في قلب الحدث، نرى الأشخاص وهو يتحركون أو يتحاورون، ومن خلال هذا التعبير المجسد القائم على العناصر السردية والصوتية واللغوية، يصبح الأداء الدرامي مادة تشكيلية.[12]

وإذا كان هذا الوصف أو التحديد، يبين الفروق بين البنائين و الغنائي والدرامي فإن ذلك لا يعني غياب العلاقة العضوية بينهما، فقد كان الشعراء يميلون دائما إلى توظيف العناصر السردية في معظم قصائدهم الغنائية، ومثلها القصائد الدرامية، حيث تقوم هذه العناصر بوظيفة تعبيرية وبنائية في الوقت نفسه، وهذه الحركة البنائية تكون بسيطة ومركبة، وتتابعية تدريجية وخطية، حينما تسير القصيدة في شيء من التتابع والتدرج، أما حينما تخفت الدرجة السردية في القصيدة، فإن حركتها الشعورية والبنائية تأخذ مسارا رأسيا، طبقا لحركة الوجدان وتطورات الموقف والتجربة، وهي في حركتها الخطية الأفقية الممتدة، أم في حركتها الرأسية المتغيرة أو المتقطعة، يكون التشكيل الدرامي في الحالتين إما بسيطا أو مركبا و معقدا، وبالتالي فهما يختلفان من حيث درجة الإحساس أو الموقف النفسي العام الذي يتضمن القصيدة، كما يكشف ذلك الفصل القادم.

أما هنا فإن التصنيف المعتمد في هذه الدراسة، يبين أن التشكيل الدرامي البسيط للنماذج الشعرية الممثلة له، يظهر باهتا في الديوان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة، ثم باحتشام

---

[12] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 20.

في مجموعتها "قرارة الموجة"، وقد كانت هذه المجموعة تطورا طبيعيا للمجموعة "شظايا ورماد"، ويمكن أن نرجع هذا البطء الدرامي عند الشاعرة، إلى رصيدها الغنائي الكبير، الذي تراكم عبر مسيرتها الشعرية الطويلة، وهي بحكم ثقافتها وظروفها ونشأتها، وضآلة تجاوبها مع المد الثوري الواقعي لم يتشكل عندها الحس الدرامي بكثافة كما هو الحال عند السياب والبياتي لكن ما يميز هذه المجموعة "قرارة الموجة"، هو أن الشاعرة تطورت رؤيتها الفنية، وبالتالي أداؤها التعبيري، وانفتح على الأفق الدرامي، وصارت التجربة الذاتية عندها تعبيرا دراميا، وصورة موضوعية محملة بعناصر رمزية وصوفية، ذات دلالة كبرى عن الإنسان وعوالمه الرحبة، وبالتالي تطور الموقف الشعري، حينما بدأت الشاعرة تغير من واقعها الغنائي المغلق، وأن تتخذ موقفا جديدا في معركتها من أجل تعديل أعماقها النفسية ومسلكها الاجتماعي والإنساني، ويبدو هذا التطور الملاحظ في مجموعتها "شجرة القمر" أكثر وضوحا، ولكنه ضئيل، ثم يأخذ التشكيل الصوري عندها في مجموعتها: "للصلاة والثورة"، اتجاها روحيا وصوفيا، وهي رؤية من حيث موضوعها درامية، ولكنها تجري في سياق غنائي، يتعايش فيه الوعي القومي العربي مع الوعي الديني و يتكاملان و بالتالي تعددت أدوات التعبير الفني عند نازك الملائكة، وتتطور على مدى إنتاجها الشعري حينما تسمو بتجربتها الصوفية إلى آفاق رحبة واسعة في ديوانها "يغير ألوانه البحر.

وحينما نعود إلى التصنيف الإحصائي وإلى الجداول البيانية المرفقة بالبحث، التي ترسم المسار التعبيري المتغير لنازك الملائكة، عبر مراحلها الفنية المتعددة، يتضح أن هذا التشكيل الدرامي في صورته البسيطة لا يأخذ مساحة واسعة في الخريطة الشعرية لنازك، كما يبين المنحنى البياني الدرامي، حيث نجد أن الشاعرة تتطور ببطء شديد، ولكنها كانت تتقدم نحو الأمام، وأن الملاحقة الفنية للتعبير الصوري الدرامي لم تكن كبيرة من حيث الكم، ولكنها كانت تعكس مستوى فنيا دراميا ضئيلا بلغته الشاعرة على الأقل في الدواوين الشعرية الأولى، وذلك بالمقارنة مع سعة التشكيل الغنائي الذي كانت تميل إليه الشاعرة أكثر في مختلف المراحل.

ولا شك أن قلة نماذج التشكيل الدرامي البسيط في شعر نازك و في توزيعه على الخريطة الشعرية، من حيث الحضور و الغياب سواء كانت التجربة ذاتية محضة أو جماعية، يفسر ضيق المساحة الدرامية في مقابل اتساع المساحة الغنائية في إنتاج الشاعرة، غير أن التعبير الصوري هنا يستند إلى قدر يسير من الحوار المحكي، ثم في توظيفها للرمز الذي يستغرق جزءا هاما من قصائدها، فيعمق مناخها النفسي و يكسبها طابعا دراميا، و نموا عضويا يحكم بناءها الفني، دون إغراق في الأساليب الدرامية الأخرى.

و من النماذج الشعرية الممثلة لهذه القضية المطروحة للبحث قصيدة "الشهيد"[13]، "ماذا يقول النهر"[14] "أسطورة عينين"[15]، "صلاة الأشباح"[16]، "شجرة القمر"[17]، "نحن وجميلة"[18] "القنابل والياسمين"[19]، "السفر في المرايا الدامية"[20] "سوسنة اسمها القدس"[21]، "النائمة في الشارع"[22]

إن هذه النماذج تتوزع في خريطتها الشعرية وفقا للجدول التالي:

---

(13) نازك الملائكة، قرارة الموجة، ص 236.

(14) المصدر نفسه، ص 304.

(15) المصدر نفسه، ص 363.

(16) المصدر نفسه، ص 389.

(17) نازك الملائكة، شجرة القمر، ص 566.

(18) المصدر نفسه، ص 509.

(19) نازك الملائكة، للصلاة و الثورة، ص 132.

(20) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 166.

(21) نازك الملائكة، للصلاة و الثورة، ص ص 58، 68.

(22) نازك الملائكة، قرارة الموجة، ص 272.

الشاعرة	المجموعة الشعرية	النماذج الشعرية	العدد	ملاحظات
نازك الملائكة	قرارة الموجة شجرة القمر للصلاة و الثورة يغير ألوانه البحر	الشهيد- ماذا يقول النهر؟ أسطورة عينين صلاة الأشباح النائمة في الشارع غسلا للعار شجرة القمر نحن و جميلة القنابل و الياسمين سوسنة اسمها القدس السفر في المرايا الدامية	06 02 02 01	يتصاعد ثم يتراجع حضور لافت للنظر تضيق رقعته

إن معظم القصائد المذكورة تتبع الأسلوب السردي الدرامي البسيط في عرض التجربة، ودون أن يرقى هذا الأسلوب إلى درجة عالية من النضج الفني، ولكنه يشكل طريقة تعبيرية درامية، يتوسع فيها الوصف، ويبرز التفاعل بين الرموز في القصيدة، كما يتضح ذلك في قصيدتها "صلاة الأشباح"، حيث تقوم هذه القصيدة على أسطورة جنائزية، ترمز فيها العيون التي لا تموت في جوه الأشباح، إلى ضمائر المجرمين التي تفرض على أصحابها عذابا لا ينتهي، وتتحول صورة "العيون المؤرقة" التي أضناها السهاد إلى أشباح، تتولد منها صور السهاد والعذاب، ولا شك أن الشاعرة في هذه القصيدة يبدو أنها انسحبت من المشهد لتعرض عليها هذه الصور والتأملات، التي تجد الإحساس الدرامي بالواقع المظلم القاسي، حينما تجف العواطف، وتفتر العواطف الإنسانية.

وعند هذا الحد من التعبير الدرامي والعرض الموضوعي تشكلت هذه الصور الذاتية، ولكن الشاعرة عرضتها بطريقة موضوعية تبعد بها عن الانفعالات العاطفية المباشرة، وقد ساعدها في ذلك التصوير الموحي، الذي يأخذ عناصره من الطبيعة الإنسانية من جهة، ومن الأسطورة من جهة ثانية:

ومدت يدا من نحاس
يدا كالأساطير بوذا يحركها في احتراس
يد الرجل المنتصب
على ساحة البرج، في صمته السرمدي
يحدق في وجه المكتئب
وصوت ضمائرنا المتعبة
أجش رهيب الرنين
أتيناك يا من يذر السهاد
على أعين المذنبين
على أعين الهاربين
يحدق، عيناه لا تغفوان
وكفاه مطويتان[23]

وإذا كانت الشاعرة تتحدث في القصيدة بضمير الغائب غالبا فإن هذا الأسلوب قد أضفى على القصيدة جوا دراميا خرج بها من الذاتية والتعبير المباشر إلى الدائرة الموضوعية، والتعبير غير المباشر القائم على التصوير الموحي، الذي يستغرق جزءا كبيرا من القصيدة فيعمق مناخها النفسي والشعري ويزيدها تماسكا ونموا عضويا داخليا.

---

[23] نازك الملائكة، قرارة الموجة، ص 396.

أما في قصيدتها 'النائمة في الشارع'، فإن نقدها الاجتماعي جاء بعيدا عن التعميم والوعظ و التقرير، من خلال تصوير مشهد واقعي درامي، لطفلة مريضة منبوذة، لم تجد من يواسيها ويخفف عنها شظف العيش وقسوة الحياة، إنها صورة المدينة البرجوازية، الوجه الآخر البشع الذي لا يرحم حتى تلك الطفلة البائسة المريضة:

في منعطف الشارع
في ركن مقرور
حرست ظلمته شرفة بيت مهجور
كالبرق يمر ويكشف جسم صبية
رقدت يلسعها سوط الريح الشتوية
الإحدى عشرة ناطقة في خديها
في رقة هيكلها وبراءة عينيها
رقدت فوق رخام الأرصفة الثلجية
وتوسدت الأرض الرطبة دون غطاء
لا تغفو، لا تغفل عن إعوال الرعد
والحمى تلهب هيكلها ويد السهد
وتظل الطفلة راعشة حتى الفجر[24]

البطل في القصيدة تقدمه الشاعرة بهذه الصورة الوصفية السردية الجميلة، طفلة بائسة مريضة تلتهب جسمها الحمى، يرعبها هدير العاصفة والأمطار، وأشباح الوحشة والظلام، يحتضنها شارع بلا رحمة ولا شفقة، ولا أحد يرحمها أو يحس بها، ثم تمضي القصيدة في عرض قصة تلك الطفلة فتصور حالتها وتشريدها وجوعها وفاقتها التي طالتها منذ طفولتها وأن قوة الحياة وصلابتها وانهيار القيم الإنسانية، وانعدام الرحمة، أسباب بارزة وراء

---

[24] نازك الملائكة، قرارة الموجة، ص 272.

مأساة هذه الطفلة، ووراء مأساة الملايين الأطفال من أمثالها إن الفن حين يصل إلى هذا المستوى من الإدراك والفهم، يعكس الشعر الناضج والتزامه الإيديولوجي الواعي[25]

إن المشاهد الوصفية الموجودة في القصيدة، ركن مقرور، بيت مهجور، الأرض الرطبة، الأرصفة الثلجية، سوط الريح الشتوية، عويل الرعد ن إن هذه المشاهد بقدر ما تكون ضرورية لتسليط الضوء على بعض الأحوال أو المواقف، بمقدار ما تكون مطورة للحدث الدرامي في القصيدة، الذي يتطلب المضي نحو الأمام، ولذلك جاء الوصف في القصيدة مواكبا لتقدم السرد، حتى صارت الدرجة السردية في القصيدة والدرجة التصويرية فيها متماثلتين، كل أدى وظيفته، وملقيا على القصيدة شيئا من الجمال الفني.

وبهذه الصياغة الدرامية التي يمتزج فيها الوصف بالسرد، بل صار السرد وصفا، والوصف سردا، لأن الأحوال التي يطالها الوصف "هي في ذاتها حاملة، أو قابلة لأن تحمل بذورا سردية وعناصر حكائية.."[26]، فإن هذه القصيدة تعد نموذجا يعكس طريقة الشاعرة نازك الملائكة، في تصوير الموقف الذي لا تكون طرفا مباشرا فيه، أو ذلك الموقف الوجداني و الاجتماعي الذي تنسحب منه لتترك غيرها يتحدث عن طريق تقنية سردية محايدة ضمير الغائب، باعتباره صورة درامية سردية، جعلتنا نتابع المشهد سماعا و رؤية، عن طريق الوصف و السرد كما رأينا.

و إذا كان صوت الشاعرة اختفى إلى الخلف، و طغى صوت السارد على صورة البطل في القصيدة، فإن ذلك يجعلها ذات سياق غنائي و إن كانت تعرض موضوعا دراميا و بأسلوب موضوعي و هذا ما جعلنا ندرجها مع نماذج التشكيل الدرامي البسيط.

و تفسيرنا فنيا لهذا، أن القصيدة، نموذج للرؤية الرومانسية الوجدانية الغنائية، حينما كانت نازك تنظر إلى الواقع نظرة رومانسية تغلب عليها العواطف و الانفعالات، أكثر مما

---

[25] إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ط1، 1984، ص 218.

[26] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1998، ص 301.

تخضع الرؤية في القصيدة إلى موقف ثوري ناضج ينبع من تصور واقعي يأخذ بعين الاعتبار متطلبات التغيير الاجتماعي الحقيقي الذي ينتهي بالإيجاب.

و عند هذا الحد، نستطيع أن نقول: إن هذه القصيدة، وإن عرضت تجربة جماعية، و عالجت موضوعا دراميا، فإنها لم تخل من روح غنائية رومانسية واضحة، و رغم أنها لم تتوفر على مقومات التشكيل الدرامي، فقد رأينا إدراجها ضمن نماذج هذا التشكيل، لأنها تعرض صورته الأولى البسيطة.

وعلى العكس من قصيدة 'النائمة في الشارع'، تأتي قصيدة 'غسلا للعار'، نموذجا دراميا بسيطا، يكشف عن طبيعة بنائية تحقق على نحو مخالف تماما للصورة السابقة، فهي قصيدة قصصية درامية في آن واحد، وقد سبقت الإشارة إليها، ولأهميتها نعود إليها لنعرض طبيعتها الفنية والتصويرية والبنائية بشيء من التفصيل، تقول الشاعرة:

أماه؟ وحشرجة ودموع وسواد
وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون
والشعر المتموج عشش في الطين
أماه؟ ولم يسمعها إلا الجلاد
وغدا سيجيء الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنادي والأمل المفتون
فتجيب المرجة والأزهار
رحلت عنا غسلا للعار
ويعود الجلاد الوحشي، ويلقى الناس
وسيأتي فجر وتسأل عنها الفتيات
أين تراها، فيرد الوحش 'قتلناها'
'وصمة عار في جبهتنا وغسلناها'
× ×

وستحكي قصتها السوداء الجارات
وسترويها في الحارة حتى النخلات
حتى الأبواب الخشبية لن تنساها
وستهمسها حتى الأحجار
غسلا للعار ...
غسلا للعار ...[27]

× ×

وتبدأ القصيدة في مطلعها الأول، بصرخة خافتة واهنة لا يسمعها إلا الجلاد، ذلك الذي عاد ليلقى الناس مرفوع الرأس مزهوا بفعلته التي قضت على العار الذي لحق به كما يزعم، وقد أعادت إليه سمعته وشرفه ونبله، إنها صرخة امرأة ضحية أوضاع اجتماعية قاسية لا نعرف عنها سوى، أنها امرأة وفقط، من خلال الضمير الغائب العائد عليها في القصيدة، ولأن جميع النساء معرضات لمثل هذا المصير المأساوي، فإن قصتها الدامية سوف لا تنسى و ستتناقلها الجارات، لأنها صارت حدثا بشعا منقوشا في الذاكرة الجمعية، وبهذه الخاتمة الفنية،تكون القصيدة قد انتهت والتشكيل الصوري قد اكتمل، ولكن الشاعرة تعود إلى الظهور في القصيدة وقد غلبتها العاطفة، وأفلت الزمام من يدها، فجاءت خاتمة القصيدة في شكل تحريض عاطفي مثير ونغمة غنائية حادة.

ولا شك أن الشاعرة نازك استطاعت و باقتدار فني، أن تصور فصول المأساة، وأن تثير مشاعر النقمة والرفض على رجل شرقي لا يرى بأسا في انغماسه في المعاصي، مادامت قريباته مصونات طاهرات، وهذا الاقتدار الدرامي تحقق على أكثر من مستوى:

أ- القصيدة فيها أصوات ثلاثة هي:

1 – صوت الشاعرة حضورا وسردا وتصويرا.

---

[27] نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج 2، قرارة الموجة،ص 351.

2 – صوت المرأة الضحية.

3 – صوت الجلاد الظالم الذي يقترف الفعل بمديته غسلا للعار.

وإذا كان الصوتان الأول والثاني يتبادلان العزاء والمواساة، لأن بينهما من قرابة الجنس ونكران المجتمع، فإنهما في الحقيقة يصارعان الصوت الثالث، كل بأسلوبه، فالمرأة بثباتها وصرخاتها في مجتمع لا يرحم، والشاعرة بموقفها الحي الذي يواكب مشاكل المجتمع في تفاصيله اليومية، مما يؤكد أنها تضع شعرها وتجربتها في خدمة الشعب، وفي نقل مفاصل الحياة الواقعية الحقيقية، عبر هذا البناء الدرامي والتعبير الموضوعي غير المباشر، مما يزيدها عمقا ورسوخا في الذاكرة الجماعية.

ب – وتتوفر القصيدة أيضا على حركة سردية أفقية، تتحدد في تلك المقاطع الجزئية المتابعة في ترابط واضح، وفضلا عن هذه العناصر البنائية الدرامية، ينهض التعبير الموضوعي بوظيفة التعبير عن تلك المحنة.

ولا شك أن صور القصيدة، تدل أن رؤية الشاعرة قد تعمقت وأصبحت تدرك الواقع بأبعاده الحقيقية فازداد تعلقها به إدراكا وتعبيرا ومن هنا لم تعد صورة المرأة الضحية، مجرد كائن بشري، بل تحولت في القصيدة إلى كائن إنساني، يتألم في صبر وصمت، وهذا ما يجعلها تنطوي على سر دفين، فهي امرأة ضحية مجتمع قاس لا يشفق.

أما بساطة التشكيل، فتبدو في شخصية البطل المستسلم البسيط أولا، وفي الموقف الشعوري الثابت، الذي يرينا البطلة وهي تصرخ وتنادي فقط ثانيا.

وأما من حيث البناء فإنه بسيط لاشتماله على خيط سردي واضح، يسير بالقصيدة في حركة تتابعية خطية متدرجة، ويتيح لها قدرا معينا من موضوعية العرض والتصوير والتعبير، ثم تتأكد تلك البساطة كذلك في ألفاظ القصيدة وصورها التي قامت على علاقات بسيطة في تعابيرها اليومية المألوفة.

إن هذا البناء الدرامي يعكس تجربة متكاملة، يحكمها ترابط نفسي ومعنوي، يسير بالقصيدة نحو غايتها، ويجعلها وحدة فنية، تجسد البناء الموضوعي الذي يعتمد الإيحاء والتصوير والسرد.

ومن القصائد التي يتحقق فيها ذلك التكامل والمزج بين التجربة الذاتية والتجربة العامة، قصيدة بعنوان: "**عناوين وإعلانات في جريدة عربية**"[28]، والقصيدة كما يوحي عنوانها، قصيدة واقعية، تبين عبر تقنية السرد والتصوير، المفارقة العجيبة الموجودة بين الواقع العربي وما تقدمه الصحف والإعلانات، وكيف يستقيم الحال العربي، والواقع المزري في واد، وما يقال في الصحف والإعلانات في واد آخر، واقع الحرب والعدوان من جهة، وواقع الأزياء وعالم الموضة و الإشهار من جهة ثانية ثم بين واقع التعنت والمستعمرات الجديدة، والخطاب الوطني والقومي المعسول.

ومن هذه المفارقة الواقعية في السياسة والسلوك وفي الفكر، ينشأ هذا التشكيل الدرامي البسيط، بكل عناصره الوصفية والسردية في تدرج وتتابع، من لبنان مرورا بفلسطين إلى أمريكا، مرورا بباريس ولندن وروسيا، وعبرها نكتشف صورة اليهود وهم يهاجرون "لأورشليم" الحلوة الحبيبة، إلى أن نجد أنفسنا أمام صورة جديدة قديمة، صورة أمريكا وهي تدعم تل أبيب" من أرصدة العروبة المجمعة في المصارف و البنوك العالمية:

صيدا تقضي ليلة مروعة
خريطة جديدة موسعة
يهاجر اليهود من موسكو -ويعفون من الضريبه-
لأورشليم الحلوة الحبيبه
جنوب لبنان قرى مروعه
أوصالها مقطعه

---

[28] نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ص 124.

سكانها إلى القبور جثث مشيعه

× ×

بيوتهم خرائب منثورة، أعمدة مخلعه

حرائق مندلعه

× ×

أغنية جديدة تنشدها لجاة

هذا المساء، حفلة ساهرة وعشر راقصات

وطائرات فانتوم تخرق حجب الصوت في سمائنا

ثم تعود فرحة مندفعة

× ×

أمريكا تدعم تل أبيب، من أرصدة العروبة المجمعة

لبنان طفل ضائع، خدوده ممتقعة

ألفاظه راعشة متقدة

ويستجير كل يوم صارخا بالأمم المتحدة

يصب ما بين يديها أدمعه

× ×

جرائد منوعة

ثم تذوب في ثوان، تتلاشى الزوبعة [29]

إن الملفت للانتباه في هذه القصيدة ذات السياق الدرامي، أن الشاعرة نازك، أصبحت تدرك أن قضية فلسطين، هي قضية العرب جميعا، وأن المعركة واحدة، سواء أكانت في لبنان أم في فلسطين، وهذا الإدراك الواسع عبرت عنه بأسلوب سردي ساخر أحيانا،

---

[29] نازك الملائكة، المصدر السابق، ص 130.

والرمز والإيحاء وبتقنية المفارقات أحيانا أخرى، المفارقة القائمة على أرض الواقع في لبنان وفي فلسطين، وأن هذا الواقع يعيش مؤامرة كبرى تنسج خيوطها عبر مناطق كثيرة من العالم، حتى تمتد وتتسع حدود إسرائيل.

ولا شك أن ما تنقله الصحف وما تتضمنه الإعلانات والبيانات السياسية، يكشف عن واقع بائس، زرع الأسى من جديد، وأعاد للذاكرة مشاهد التشريد والنفي والتهجير، وفصول المأساة الكبرى التي اتسعت مساحتها في الوجدان العربي والقومي.

وبالتأمل في القصيدة من جديد، يتبين أنها من حيث الشكل البنائي قصيدة لحظة شعورية ارتبطت بالواقع، وحينما جاءت الأسماء والمدن في القصيدة، صيدا، لبنان فجرت في الشاعرة حالة شعورية متوترة، من خلال صور المفارقة والتناقض القائمة في الواقع، صورة فلسطين، وصورة العرب، وصورة الغرب ثم صورة إسرائيل، ومن هذا التشكيل الصوري المتعدد، الذي يستند إلى انفعال نفسي بسيط، يمثله صوت الشاعرة الذي يحاول أن يصمد في وجه هذه المؤامرة بخيوطها المتعددة، ويمثل الصوت المقابل أو المعارض صورة الغرب الذي يعمل على تثبيت العدو في فلسطين والمنطقة العربية، ومن جوف هذا التناقض والمفارقة بين صورة العرب وصورة الغرب، ثم الواقع البائس، نشأ الحس الدرامي في القصيدة وفي شعر نازك بشكل عام.

ويمتد في الخريطة الشعرية لنازك بمساحات ضئيلة، يبدأ في التصاعد نسبيا، ثم يتقلص حضوره في المجموعتين الشعريتين الأخيرتين "للصلاة والثورة"، و "يغير ألوانه البحر" ليفسح المجال لصورة جديدة من التعبير الدرامي المعقد، الذي نتناوله بالدراسة في الفصل القادم.

أما التشكيل الدرامي في صورته البسيطة عند السياب والبياتي فإن طبيعته البنائية والتعبيرية عندهما تختلف كما وكيفا عن تلك الطبيعة البنائية المحدودة عند الشاعرة نازك الملائكة، ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أن علاقة التجاور بين الطبيعتين البنائيتين غائبة، بل نجدها تتحقق على نحو مخالف نسبيا، من حيث سعة النماذج الشعرية من جهة وفي توزيعها على الخريطة الشعرية للسياب والبياتي من جهة أخرى، دون الخروج على النهجين البنائين، الغنائي و الدرامي.

وكما تبين الدالة البيانية، فإن هذا التشكيل الدرامي البسيط يظهر بغزارة في الدواوين الشعرية الأولى، محققا حضورا واسعا في الفترة الواقعية على وجه الخصوص، حيث كانت القصيدة الحرة عند الشاعرين تتغذى من الرؤية الواقعية الاشتراكية، بصيغ متماثلة تقريبا، لأن الهاجس الحداثي المشترك كان يلاحقهما باستمرار، ثم تتغير رقعته في الدواوين اللاحقة، وتأخذ أوضاعا تتقارب فيها الأشكال الفنية وتتداخل بصورة ملحوظة، وعلى مستويات عديدة، وأن التميز بينها عند الشاعرين على أساس التفرد والخصوصية، إنما يتم بشيء من التجاوز الذي يسمح به التصنيف المنهجي الذي تطلبته الدراسة، لأن الذاتية والموضوعية تتعانقان في العملية الإبداعية بناء وتعبيرا.

وهو المبدأ النقدي الذي ينظر إلى التشكيل الدرامي، على أنه يمكن أن يكون أداة تعبيرية أيضا تتيح للشاعر التعبير عن التجارب الذاتية مثل التشكيل الغنائي، وبهذا الفهم الذي نعرضه تتقارب الطريقتان التعبيريتان الغنائية والدرامية، وبذلك يسقط الرأي الشائع والمألوف من أن التشكيل الدرامي هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن الموقف العام.

ولا شك أن هذا التقارب التعبيري و البنائي، يجسد رغبة الشاعرين في التجديد والبحث عن أفضل الأشكال والصور، وقد قادتهما هذه الرغبة القوية، إلى إثراء التجربة الشعرية بشكل عام، من خلال انفتاحها على أدوات التعبير الدرامي في مرحلة مبكرة خلافا للشاعرة نازك الملائكة التي فضلت أن تتطور نحو الأمام من حيث الكم والكيف داخل التشكيل الغنائي، ومن حيث الكيف فقط داخل التشكيل الدرامي الذي يمثل ¼ إنتاجها الشعري، بينما ¾ الباقية هي حصة التشكيل الغنائي، وهو مؤشر يؤكد بوضوح أن الشاعرة نازك الملائكة كانت تفكر بطريقة غنائية، بينما نجد التفكير الشعري عند السياب والبياتي، يأخذ مسارا فنيا دراميا منذ البداية، ولكنه ممزوج بمسحة غنائية تقوى درجتها وتضعف تبعا لتطور النضج الفني والثقافي عند الشاعرين، وقدرتهما على ربط تجاربهما الشعرية بالواقع الحضاري المعاصر.

فقد نجد البياتي يعيش تجربة الدراما بصورة واسعة منذ البداية لاعتماده على تنوع المصادر الثقافية والفنية والفكرية وقد جسد ذلك في كتابه "تجربتي الشعرية" قائلا: "ثم بدأ

تعاملي مع الكتب ومع القراءة كمسافر في قطار لا يعرف المدينة التي يهبط فيها، لم أتوقف عند كتاب معين، أو نوع معين من الثقافة، كان كل كتاب هو بعينه المدينة التي لا أقصدها، كانت هناك محطات صغيرة أعتقد، أن وراءها بارقا من أمل ثم أكتشفها سرابا لا يروي ظمأ، وهكذا كنت و لا أزال مسافرا بلا عودة تتجدد أفكاري على الدوام وكان طرفة بن العبد، وأبو نواس والمعري والمتنبي هم أكبر من أثر في من الشعراء العرب، لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون: أودن، نيرودا، وايلوار، وناظم حكمت، و لوركا و الكسندر بلوك، ومایاکوفسکي.

لقد استوقفتني أشعار هؤلاء، ليس لأنهم مشهورون، فقد سقط من حسابي شعراء مشهورون كثيرون، وإنما لأن أشعارهم بجانب أنها أشعار، تحمل جوهر الشعر الحقيقي، تحمل قدرة النفاذ، من خلال الموسيقى والصورة والرؤية إلى وجدان الإنسان المعاصر [30]

إن هذا اعتراف صريح من البياتي نفسه، بمدى تأثره بهؤلاء الشعراء الذين كانوا بالنسبة إليه الشعلة التي أضاءت له درب المسيرة الشعرية الدرامية خاصة، و قد كان القاسم المشترك بينه و بينهم هو التمرد على الأوضاع القائمة، و التطلع المستمر إلى واقع جديد و حياة أفضل، و يؤكد هذا الاعتراف الطبيعة الجدلية الدرامية للمخيلة الفنية عند البياتي، من حيث كونها تتأسس منذ البداية، على ثقافة الانفتاح و الحوار، و تبحث عن التضاد المؤهل للتطور و التجديد، سواء كان حاضرا في القديم، أم في الجديد، و هذه الملامح الشعرية تضعنا في مواجهة الثبات و الاستقرار التي تتميز بها البنية الغنائية التقليدية.

و بهذه الثقافة الشعرية بدأ الحس الدرامي سردا و وصفا و بناء، يتغلغل في أعماق القصيدة و بكل عناصرها البنائية و التعبيرية، و اختفت صورة الشاعر المنشد في المدار الماضوي السابق المنتهى و حلت محلها صورة الشاعر التقني، كأداة أساسية في تشكيل القصيدة.

---

[30] عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، ج2، بيروت، دار العودة، 1972، ص ص 16 17.

ثم نشأت معه أيضا صورة الآن، صورة الحاضر، و بذلك عصف الشاعر البياتي في وقت مبكر بالمواقف الغنائية التقليدية ذات البنية السردية الماضوية، و أثمر هذا الوضع الحداثي الجديد، بناء ممسرحا و صورة ممسرحة كذلك تتضمن وجهات مختلفة، و تخلصت بذلك من ثقافة السرد المنسوخ، و الأفق الغنائي التقريري المباشر، و تأثرت بالنزعة الواقعية الجدلية، المقترنة بالتطورات الحضارية والثقافية، التي هيأت الأفاق لاختراعات شاملة[31] ولظهور نزعة ثقافية وفكرية شاملة نزعة جدلية درامية.

وأمام هذا الميل الواضح نحو تفعيل أدوات التعبير، تقلصت مساحة الصورة الخبر، ولغة السرد الخبري المباشر كذلك، واتسعت وتصاعدت بذلك كمية الحس الدرامي عند الشاعر البياتي كما سبقت الإشارة في بداية هذا التحليل، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذا الإحصاء المعتمد في هذا البحث:

الشاعر	المجموعة الشعرية	النمط الدرامي بنوعيه ونسبة شيوعه	ملاحظات
عبد الوهاب البياتي	ملائكة وشياطين مجموعة تقليدية	1,15 % تقريبا	الباقي موزع بين الشكل التقليدي والغنائي
	أباريق مهشمة	70,02 % تقريبا	صعود سريع
	المجد للأطفال والزيتون	%80,7 تقريبا	+
	أشعار في المنفى	90,5 % تقريبا	+
العهد الجديد	عشرون قصيدة من برلين كلمات لا تموت النار والكلمات الذي يأتي ولا يأتي عيون الكلاب الميتة الكناية على الطيب الموت في الحياة	هيمنة مطلقة للتعبير الدرامي بنمطيه البسيط والمعقد	حضور باهت للتشكيل الغنائي

[31] مجلة تجليات الحداثة، مقال: دلالة السرد في المعمار الدرامي، نور الدين فارس، جامعة وهران، معهد اللغة العربية وآدابها، ع 1، السنة الأولى، 1992،ص 31.

و تقدم لنا هذه العملية الإحصائية مؤشرات فنية و دلالية تؤكد حضور التشكيل الدرامي البسيط بشكل ملحوظ، و أن حضوره يقوى و يتأكد كلما تقدمنا نحو الأمام، و عبر المجموعات الشعرية، و لكنه يجد تجلياته أكثر في الدواوين الثلاثة: أباريق مهشمة، المجد للأطفال و الزيتون، أشعار في المنفى، ثم نراه يميل نحو التعقيد و الكثافة في الدواوين الشعرية الأخيرة، و هي الصورة الدرامية المعقدة التي يتناولها الفصل القادم و هي المرحلة التي بلغ فيها البناء الدرامي ذروته من الكثافة و التركيب، انسجاما مع تصاعد حدة وعي الشاعر بمتطلبات الواقع الجديد، و أن هذا التصاعد في الواقع إن هو إلا صورة من صور تصاعد الوعي و اتساع الرؤية و تطور التجربة و الموقف، و يبرر التدرج البنائي و الخروج من طبيعة بنائية بسيطة إلى طبيعة بنائية معقدة، و أن هذا الانتقال نجد تفسيره داخل الفترة التاريخية، و داخل الواقع الذي يتحرك باستمرار نحو الأفضل، إلى أن صار التعبير الصوري الدرامي تجليات حقيقية و مكابدات واقعية شرسة، دفعت بالشاعر البياتي إلى صقل أدواته الفنية و التعبيرية، لاستكمال مشروعه الدرامي الشامل.

و قد امتلك الشاعر أدوات التعبير الدرامي بدءا من مجموعته الشعرية، "أباريق مهشمة" ثم اتسعت و تنوعت بعد ذلك في المجموعات اللاحقة، بيد أن التجليات الدرامية التعبيرية البسيطة تبرز في القصائد التالية[32]: ذكريات الطفولة، القرية الملعونة، الحديقة المهجورة، سوق القرية، مذكرات رجل مجهول، ثم تتقلص المساحة الدرامية البسيطة في المجموعة، أشعار في المنفى، و يوميات سياسي محترف، في حين لا نجد في المجموعة الشعرية الأولي "ملائكة و شياطين" إلا قصيدة يمكن أن تكون نموذجا بارزا و ممثلا لهذا البناء الدرامي البسيط في تلك المجموعة الشعرية، لأنها ذات بناء سردي قائم على حركة أفقية ممتدة في اتجاه واحد و تعتمد العنصر الحكائي، ويطغى عليها ضمير المتكلم ورغم ذلك تبقى ذات ملامح درامية بسيطة، ومن خلاله يضعنا الشاعر في مواجهة الحدث الوجداني، الذي تصنه تجربة الغربة ومشاعر الوحدة القاتلة، وأن تجربة الحب لا تزال باقية وستبقى لأنها هي الخيط الذي

[32] عبد الوهاب البياتي، أباريق مهشمة، ص 216 و ما بعدها.

تنشأ عنه العلاقة الاجتماعية و تصل ما بينه و بين الآخرين، و تخلق علاقة بين الواقع والمثال، لكن بحثه عن هذا الحب وهذه العيون الظامئة والمشرئبة إلى المستقبل، لا تزال تعاني، ولذلك ينتفض الشاعر وتنتفض معه مشاعر النقمة والغضب، وتتولد معها تجربة العودة:

فأعود أرسم في الجدار خيالها
وأعود أمحوه
وأرسم من جديد
وهناك حيث الهاربون من القيود
سأظل أحفر في رماد تحرقي
حتى أموت
وأعود أرسم في الجدار خيالها
فإذا الجدار هوى سأرجع كالشريد
ومعي الزمان
وحبها
لنموت في الدير البعيد[33]

وقد عبر الشاعر عن هذه الغربة الذاتية أو المنفى الذاتي، بأمل العودة بعد الرحيل والنفي، ويمتزج هذا الأمل بالوجه الأسطوري الذي تضفيه صورة 'الرماد المحترق' الذي يصنع العودة والحياة من جديد، ويكسر الدوائر المحاصرة له، والتي أغلقت على حبه ووطنه، وعندما تتلاشى تلك الصورة الوجدانية الذاتية المغلقة، لتنمو من رمادها، صورة الحب المقاوم، الذي يموت ليصير رمادا فحياة من جديد.

ولا شك أن الشاعر عبر عن هذه التجربة الوجدانية الذاتية الخالية من التوتر والصراع، في حركة سردية، نسجت خيوطها قصة ذلك العائد إلى قريته، إلى وطنه يحمل حبه

---

(33) عبد الوهاب البياتي، ملائكة وشياطين، قصيدة نهاية، ص 149.

وغضبه، ورغم أن هذه القصيدة تمتزج فيها العناصر الرومانسية الغنائية، بالعناصر الدرامية إلا أنها لا تتوفر على جميع مكونات البناء الدرامي، ولذلك اعتبرناها من نماذج التشكيل البسيط، وهي تمثل بدايات الحس الدرامي ونشوء العقلية الموضوعية في التعبير وفي البناء، عند الشاعر البياتي ثم تشتد وتقوى وتنضج في الدواوين اللاحقة حينما يلجأ الشاعر إلى توظيف التقنيات الدرامية المتطورة التي تبدو باهتة في القصيدة المذكورة، ولما اشتدت لوعة المنفى، ولدت في نفسه أملا مستمرا في العودة إلى أرض الوطن.

وبهذه البساطة في التعبير والسرد، جاءت صور القصيدة بسيطة خالية من التعقيد، ولكنها تشكلت وانبثقت عن بناء موضوعي، وعبرت بطريقة درامية، عن تجربة ذاتية انفتحت أدواتها على مقومات التعبير الدرامي البسيط.

وإذا كانت هذه الطريقة الدرامية في البناء تنسجم مع النهج الجديد للتعبير، فإن الشاعر ظل ينميه ويعمقه معتمدا في ذلك على الرمز حينا، وعلى العناصر الأسطورية، والحكم والأمثال الشعبية حينا آخر، ففي قصيده "سوق القرية"، وهي قصيدة في جوهرية ذاتية ذات أبعاد جمعية، لكن الشاعر يعرضها بطريقة موضوعية تبتعد عن المباشرة، وتعتمد على الرمز إطارا عاما يستغرق القصيدة، وتستند إلى صور جزئية موحية متعانقة، تمتزج فيها المشاعر الذاتية بالمشاعر الوطنية الجمعية على نحو مخالف للنهج الغنائي الذي رأيناه في الفصل السابق.

وإذا تعمقنا القصيدة نلاحظ تجربة جديدة، وتعاملا متميزا مع الواقع، حينما يستعير التعبير الشعبي، الذي يدل على احتكاكه بالواقع والتعبير عن معاناة شعبه بشيء من العمق والصدق فيقول:

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
"في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتما بالنقود
و سأشتري هذا الحذاء"
"ما حك جلدك مثل ظفرك"
"و الطريق إلى الجحيم"
والحالمون الطيبون
و خوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: "قبرتي العزيزة، يا سدوم؟"
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم [34]

إن القصيدة تتكئ على تشكيل صوري متعدد، ابتعد عن الغنائية والتقريرية والمباشرة، وتحررت من جزئية التعبير وأحادية التجربة لتمتزج العناصر البلاغية التشبيهية الموجودة في القصيدة، بالعناصر السردية الأخرى، القائمة على القص والحكاية، ولكنه قص مرتبط بالواقع وبالسرد الواقعي أيضا، وهنا تتعالق الصور الجزئية في القصيدة، صورة الحذاء القديم بصورة الفلاح المحرق في الفراغ، بصورة اليدين الممتلئتين بالنقود في العام الجديد، وعبر هذا الأمل، تولد صورة الحذاء الجديد، ولكنها تصطدم بصورة المعاناة الحقيقية، للشعب "ما حك جلدك غير ظفرك"، و "نزرع فيأكلون"، "وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر" إن الطيور على أشكالها تقع.

وبهذه الثقافة الشعبية في التعبير والتصوير والسرد، بدأ الحس الدرامي يتعمق عند الشاعر البياتي، ومن خلاله يتعمق التشكيل البسيط والمعقد لاحقا، وبهذه الصورة الموضوعية عبر الشاعر عن طموحات الطبقة المحرومة بلغة مستمدة من الواقع بعيدة عن المثالية والخيال وبكلمات بسيطة، ولكنها تصل إلى الأعماق وتتوغل في الوجدان الشعبي البائس، ومن خلال هذا التعبير الواقعي الشعبي تطورت معه أدوات التعبير الفني كذلك، واختفت الوجدانية المباشرة، وتصاعدت الوجدانية الموضوعية الجديدة.

---

[34] عبد الوهاب البياتي، أباريق مهشمة، ص 190.

وتغيرت معها لغة الشاعر و لغة القصيدة، تبعا لتغير التجربة الشعرية، و صارت الأدوات الدرامية، هي الأداة التعبيرية الجديدة التي أصبح الشاعر يعبر من خلالها، عن تجاربه الذاتية و الجماعية معا، وصارت مرتبطة كذلك ارتباطا وثيقا بنموه المعرفي و النفسي و الوجداني.

و من القصائد التي تقترب من البنية الدرامية و تستفيد من معطيات السرد البسيط القائم على التسلسل و التعاقب و التتابع في الأحداث و الصور و المشاهد، قصيدة بعنوان: "مذكرات رجل مجهول"، و هي تعد من النماذج الشعرية، التي صنعت البداية الدرامية في شعر البياتي من خلال تقديم شخصية بملامح خاصة، و تنمو في شكل تتابعي تراكمي بسيط لا تتطور كثيرا، مما يجعلها تميل إلى الدرامية الأفقية البسيطة تستند إلى مجموعة من المقاطع، فيها قدر معين من التكرار و التسطيح و لذلك جاء الحدث القصصي في القصيدة سطحيا بسيطا، بعيدا عن الهواجس الداخلية، مما يفقد القصيدة عمقها و دلالتها و دراميتها، لأنها اتكأت على شخصية جاهزة بشكل مسبق، هذه الشخصية التي فقدت الأب و الجد و عمرها لا يتعدى السنتين، و ذاقت طعم التسول و اليتم، و كان لا بد لهذه الشخصية أن تعيش بعد ذلك تجربة الهجرة و الغربة و النفي و هي إضافات جزئية أسهمت في تطور الحدث و نموه بصورة تدرجية على نحو من البساطة و الوضوح، بعيدا عن التوتر و الصراع و التناقض الحاد.

أنا عامل، أدعي "سعيد"
من الجنوب
أبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين
و كان عمري آنذاك
سنتين – ما أقسى الحياة
و أبشع الليل الطويل
و الموت في الريف العراقي الحزين

× ×

أعرفت معنى أن تكون؟

متسولا، عريان في أرجاء عالمنا الكبير

و ذقت طعم اليتم مثلي و الضياع؟

أعرفت معنى أن تكون؟

لصا تطارده الظلال

و الخوف عبر مقابر الريف الحزين!

× ×

فنحن يا مولاي، قوم طيبون

بسطاء يمنعنا الحياء من الوقوف

أبدا على أبواب قصرك جائعين

× ×

و هجرت قريتنا، و أمي الأرض تحلم بالربيع

و مدافع الحرب الأخيرة، لم تزل تعوي هناك

ككلاب صيدك لم تزل مولاي تعوي في الصقيع

و كان عمري آنذاك

عشرين عام

مولاي..! تعوي في الصقيع

× ×

الليل في بغداد، و الدم و الظلال

أبدا تطاردني كأني لا أزال

ظمآن عبر مقابر الريف البعيد

و كان إنسان الغد الآتي السعيد

إنسان عالمنا الجديد. [35]

القصيدة تقدم صورة ذاتية، أو تجربة وجدانية غنائية، و لكنها جاءت في عرض موضوعي درامي غير مباشر، لأن القصيدة تتكئ في عمقها على صوتين، صوت الشاعر المختفي الذي يبرز وراء هذه الشخصية القصصية التي يخاطبها الشاعر بضمير المخاطب المفرد، و هو الصوت الثاني لتزيد من إحساسنا بموضوعية التجربة، و واقعية العلاقة المأسوية التي تقدمها القصيدة، و لا شك أن هذه الطريقة حققت جانبا معتبرا من الحركة الدرامية، بفضل تعاون عناصرها النسيجية و البنائية و هي:

1- من تعبير درامي غير مباشر دعمته البنية السردية البسيطة التي نلاحظها في القصيدة.
2- حركة شعورية تشكلت عبر مجموعة من المقاطع الشعرية، كل مقطع يضيف جزئية مهمة إلى القصيدة، إلى أن تكتمل المقاطع، فيتم البناء التشكيلي الدرامي العام.
3- بساطة الإحساس الذي ساد القصيدة، منذ مطلعها، و هو الإحساس الواضح و البارز منذ البداية، و قد كشفته القصيدة في المطلع، و بالتالي فإن نموه و تطوره كان بسيطا و يتضمن قدرا من التكرار.

و على الرغم من الجو الحزين الذي ينتظم القصيدة، فإنها عبرت عن الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر، و هو يتأمل واقعه و أوضاعه الاجتماعية و الاقتصادية الصعبة، وربما تعد من النماذج الشعرية التي تنسجم مع الانفتاح البسيط للشاعر على الحس الدرامي الذي كان سائدا في تلك الفترة، فضلا عن حركتها التتابعية الواضحة، فهي تنطلق من نقطة تبدو و كأنها ذروة التجربة، ثم تبدأ في العرض والتفاصيل متقدمة مع الزمن في سيره الطبيعي.

والشاعر وهو يعرض علينا المشاهد، واحدا واحدا في خط أفقي، يعتمد على بعض الرموز الجزئية، قبر الحسين، صورة الكلاب، صورة الشهور التي كانت شكلا بنائيا مميزا لهذه

---

[35] عبد الوهاب البياتي، اباريق مهشمة، ص 270.

القصيدة بحيث تتقدم المقاطع بحسب الشهور السنوية، ولا شك أن هذه الصور الجزئية تظل بسيطة لأنها تصور موقفا وجدانيا لا يتميز بالتعارض والصراع بين الشاعر والشخصية، رغم أنها عبرت عن تجربة تدرجت فصولها المأساوية عبر المقاطع الثمانية المكونة للقصيدة.

إن التجربة الدرامية عند البياتي بدأت تتلخص تدريجيا من الحس الغنائي، وراحت تتعزز وتنضج في الفترات الشعرية اللاحقة، بدءا من المجموعة الشعرية "المجد للأطفال والزيتون"، إلى أن نصل إلى مجموعاتها الأخيرة، حيث نلاحظ تراجعا واضحا لهذا التشكيل الدرامي، وتصاعدا لنمط أخر من التعبير الدرامي الناضج.

ومن بين القصائد الدرامية كذلك التي تبين تصاعد هذه العقلية الفنية الدرامية عند البياتي: "العودة من بابل"[36]، "موت المتنبي"[37]، محنة أبي العلاء المعري"[38]، "الليل فوق نيسابور"[39]، "مرثية إلى عائشة"[40]، "ديك الجن"[41]، "مراثي لوركا"[42]، "قال طرفة بن العبد"[43]، وغيرها.

إن هذه النماذج الشعرية ومن خلال الوقوف على أبنيتها التعبيرية والفنية في أبرز أنماطها المختلفة البسيطة والمعقدة لاحقا، تكشف لنا أن البياتي كان يمارس الكتابة الإبداعية بعقلية درامية، يؤكدها التدرج الفني في أدوات التعبير، واتساع الرؤية وعمق التجربة سواء كانت ذاتية أم جماعية، منغلقة على نفسها، أم منفتحة على الآخر، مما يؤكد التوافق الفني بين أدوات التعبير الدرامي والرؤية الدرامية التي انبثقت عنها تلك الأدوات التعبيرية، وهذا يعني أن البياتي حقق قدرا كبيرا من الانسجام بين أدوات التعبير الدامي والتفكير الدرامي، وبالتالي فإن تطوره الفني والبنائي كان منسجما مع تطوره الفكري والنفسي، وهذا الأمر

---

(36) عبد الوهاب البياتي، مج 2،الذي يأتي ولا يأتي، ص 237.

(37) المصدر نفسه، مج 1، النار والكلمات، ص 698.

(38) المصدر نفسه، مج 2، سفر الفقر والثورة، ص 161.

(39) المصدر نفسه،مج 2، الذي يأتي ولا يأتي، ص 219.

(40) المصدر نفسه،مج 2، الموت في الحياة، ص 321.

(41) البياتي، مج2، الموت في الحياة، ص 321.

(42) البياتي، مج 2، الموت في الحياة، ص 344.

(43) البياتي، مج 2، الموت في الحياة، ص 408.

الذي لا نجده قد تحقق على هذا النحو في شعر نازك الملائكة، حتى وإن مالت في تجاربها الشعرية اللاحقة إلى توظيف أدوات التعبير الدرامي، كما يوضحه الفصل القادم، إلا أنها تبقى تفكر بطريقة غنائية، وتعبر بأدوات درامية أحيانا، مما ضيق مساحة الانسجام بين رؤيتها الشعرية وأدوات التعبير عندها.

أما قضية الانسجام، بين الرؤية والتعبير، بين الرؤية والبناء في شعر البياتي، فإنه قد تحقق بصور متعددة، وعبر مختلف المجموعات الشعرية، فنراه يتحقق عن طريق البناء السردي البسيط، بشكل كما في قصيدته "موت المتنبي"، حيث نجد العنصر الحكائي وقد صار عنصرا بنائيا وتعبيريا، يعبر الشاعر من خلاله عن أساه وعن غضبه وعن رفضه للواقع البائس، أو عن طريق البناء السردي الأسطوري كما في قصيدة "العودة من بابل" بشكل أخر، وهو في البنائيين السردي التاريخي والسردي الأسطوري كان يفكر بطريقة درامية بسيطة أحيانا ومكثفة أحيانا أخرى، وبالتالي يمكن النظر إلى القصيدتين على أنهما صورتان دراميتان تعبران تعبيرا موضوعيا عن صياغة جديدة في تمثيل الواقع العراقي خاصة والواقع العربي عامة، ثم في إعادة تشكيله، وبالتالي فإن الشاعر خلق بناء تعبيريا و صوريا جديدا بدلالات معاصرة، وبلغة مستمدة من الرمز والتاريخ والأسطورة، و الشاعر في هذه الحال، لا يمارس ثقافة الاستعارة والاستعادة فقط، وإنما كان يمارس الاستعارة الثقافة، الرمز الثقافة، الرمز الرؤية الجديدة، وبهذا الفهم نخالف ما ذهب إليه فاضل ثامر في كتابه "مدارات نقدية"[44]، عن البياتي، ومفاده أن القص يتجلى في رواية التاريخ، ونحن نعتقد أن الحس السردي يمكن أن يتحقق بشكل غنائي كما يمكن أيضا أن يتحقق بشكل درامي..

وبهذا التصور يصبح العنصر القصصي في قصائد البياتي عنصرا تعبيريا وبنائيا، لا علاقة له بالقصة أو الحكاية أو الرواية كغرض فني مستقل، يقوم بوظيفة التعبير الدرامي الموضوعي عن التجارب الشعرية المتعددة، وبالتالي تتعدد الأشكال البنائية الدرامية، طبقا لتعدد وتنوع هذه التجارب.

---

[44] فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابداع، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة 1987، ص265.

وأن هذه التجارب الدرامية بأشكالها المتعددة، لا تتضح إلا في الفترات الفنية اللاحقة من تجربة الشاعر البياتي، وإذا كانت إرهاصات هذه التجارب، قد بدأت محتشمة ومحدودة في وقت مبكر مع "أباريق مهشمة"، فإنها قد دخلت في المجموعات الشعرية الموالية مستويات فنية وبنائية أكثر عمقا وتطورا، وتراجعت الصورة الغنائية المباشرة، كما يبينه التحليل النقدي لقصيدة "العودة من بابل الذي نأمل أن ينهض بتوضيح الصورة الدرامية التي، بدأت تتجذر في عقلية الشاعر البياتي، وجسدتها البنية التعبيرية في القصيدة:

بابل تحت قدم الزمان
تنتظر البعث، فيا عشتار
قومي أملئ الجرار
وبللي شفاه هذا الأسد الجريح
وانتظري مع الذئاب ونواح الريح
ولتنزل الأمطار
في هذه الخرائب الكئيبة
لكنما عشتار
ظلت على الجدار
مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب
والصمت والأعشاب
وحجرا أخرس في الخرائب الكئيبة
أيتها الحبيبة
عودي إلى الأسطورة
سنبلة، شمسا بلا ظهيرة
امرأة من الدخان، جرة مكسورة
تموز لن يعود للحياة

فآه ثم آه

بابل تحت قبة الليل، بلا زاد ولا معاد

بلا حنوط، ترتدي عباءة الرماد

صحت على أطلالها: عشتار

فصاحت الأحجار

عشتار، يا عشتار، يا عشتار؟

تصدع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وانهمر المطر(45)

منذ الوهلة الأولى تصدمنا القصيدة، حينما تضعنا في وجه الصورة المأساوية مباشرة وصورة الشاعر تحت الضغط العالي، وتصير القصيدة كلها تحت الضغط العالي المتوتر أيضا وتتسع صورة الموت والخراب فتجتاح المدينة "بابل"، ويملأها التراب بعد أن خمدت وماتت المشاعر والعواطف، فوقعت هذه المدينة الضاربة في التاريخ تحت ضربات الواقع المتدهور.

إن هذه الحالة تستدعي الثورة، وذلك باستحضار عوامل الخصب والنمو والحياة، فامتزجت العوامل الطبيعية بالعوامل الأسطورية عشتار، تموز، المطر، البعث، الجرار، و لا شك أن هذه التركيبة الرمزية الإيحائية، قد نقلت لنا الحالة النفسية المنهارة للشاعر البياتي نقلا غير مباشر، بعيدا عن المباشرة و الغنائية، و مما زاد في قوة هذه التركيبة الدرامية إيحاء، يعود إلى أن الشاعر يصور تجربة و لا يحكي قصة، و لذلك جاءت الطبيعة البنائية الدرامية للقصيدة ذات تشكيل صوري يعتمد على الصورة الشعرية أداة تعبيرية بدلا من الأفكار المنظومة بشكل تراكمي يترتب عن السرد، و هذا ما أتاح للقصيدة نموا عضويا، يبلغ ذروة التوتر و الانفعال، بابل تحت خيمة الليل إلى الأبد، "بابل تحت قدم الزمان"، صورة الانسحاق و الحصار الشديد، بل إنها تحت الموت البطيء الذي لا يرحم، ثم ينحدر هذا الانفعال إلى

(45) عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، ج2، الذي يأتي ولا يأتي، ص 237.

النهاية المريحة، "وانهمر المطر" بانبعاث الحياة من جديد، و بعودة عشتار و تموز، و كأنها البشرى بالخلاص و انتهاء المأساة، و انقشاع الليل، و عودة الحياة إلى خصبها، مثلما بشرت به أسطورة تموز و عشتار، التي يئست عشتار من عودة تموز.

وعليه فإن العودة صارت ممكنة، مادام الشاعر البياتي يتخذ من الموروث الأسطوري إطارا لعرض تجربته، واكتفى بالعناصر الدالة على الأمل وسقوط المطر، وبهذا يحدث نوع من التقابل الحركي بين شعورين أساسين في القصيدة، وقد عبر الشاعر عن الشعور الأول حينما هيمن عليه الزمن الموحش المتسلط، فرأيناه مهزوما محبطا يائسا عبر تلك النداءات التي يرسلها الشاعر باستمرار، فتتحرك القصيدة باتجاه الماضي، ولكنها سرعان ما يتحرك الشاعر، حينما تغمره بشائر العودة وحياة الخصب والنماء، فتلتحق المكونات التعبيرية ببعضها البعض و في كل حالة كانت الصورة الدرامية تنمو تدريجيا، وبذلك تحققت للقصيدة علاقاتها العضوية بين مختلف عناصرها، وبذلك يتضح خط بنائها حينما تكتمل صورتها الكلية، صورة درامية أفقية بسيطة.

وإذا كان اعتمادها على عناصر أسطورية، قد أضفى على القصيدة قدرا من التعبير الدرامي، فإنها جاءت في حركة عاطفية بسيطة لا تعقيد فيها ولا تعارض، ولا ينطوي عن انشطار حاد أو صراع قوي كما أوحت إلينا القصيدة.

إن هذا الحضور الدرامي الذي بدأ يتصاعد كما و كيفا عند الشاعر البياتي، و قد رأيناه في صورته البسيطة عند نازك الملائكة باهتا و ضئيلا، و يتمركز بشكل خاص في مجموعتيها الشعريتين الأخيرتين "للصلاة و الثورة" و "يغير ألوانه البحر"، فإن هذا الحضور يأخذ عند الشاعر السياب شكلا حلزونيا تراكميا في البداية، و لكنه بطيء التطور فنيا ثم يهتز و يتسع حينما تبدأ مرحلة الاستفادة المتطورة من أدوات التعبير الدرامي في قصائده: "غريب على الخليج"[46] و "أنشودة المطر"[47] و "المخبر"[48]، و ذلك في المرحلة الثانية من حياته الشعرية،

---

(46) السياب، ديوان السياب، ج 2، أنشودة المطر، ص 317.

(47) المصدر السابق، ص 474.

(48) المصدر نفسه، ص 338.

و تزداد هذه الاستفادة نضجا و تطورا حينما يدخل مرحلة تعبيرية جديدة في قصائده: "مدينة بلا مطر"[49]، "المومس العمياء"[50]، "حفار القبور"[51]، "ليالي السهاد"[52]، التي سنخص إحداهن بالتحليل في الفصل القادم.

أما هنا فإن الحضور الدرامي في صيغته البسيطة، يبدأ في البروز حينما بدأت مرحلة الانفتاح على الواقع تزداد اتساعا، تكون فيه علاقة الشاعر قائمة على التفاعل المثمر معه حتى تتحقق الرؤية الشمولية والنظرة الدرامية الحوارية ذات الطابع الواقعي والموضوعي.

ونعتقد أن هذا الوعي بالقضية الاجتماعية والفكرية والقومية كان يغذي المخيلة الدرامية عند الشاعر، وبدأ يتخلص من الرؤية الغنائية المباشرة، وبدأ الالتحام بين الذات والآخر، على نحو مخالف لما رأيناه في التجربة الغنائية، حيث تصبح العلاقة بين القصيدة و الواقع علاقة انعكاسية وصراعية لا تقف عند حدود المرآة السلبية الجامدة، بل المرأة الفاعلة لأنها قادرة على كشف المتناقضات، وبهذا المعنى يمكن القول: إن العقلية الدرامية هي منتوج تفاعل اجتماعي معرفي ونفسي، ولكنها لا تأخذ نسقا تصاعديا واحدا، وإنما تتصاعد وتتضاءل كلما تقدمنا في الدواوين الشعرية، وتأخذ أشكالا وصورا، تأخذ إمتدادات واسعة نحو الخارج والواقع، ثم ترتد إلى الذات وبين معاناة الذات ومعاناة الخارج، يتغير التشكيل الدرامي في القصيدة، ويتأثر بهذه المعاناة الشاملة وبرحلة الذات والموضوع، ولكنها ظلت غير متوازية وقد يكون ذلك بسبب الطبيعة النفسية الخاصة للشاعر، وتعقد المحيط الاجتماعي وصعوبة التأقلم مع البيئة الحضرية الجديدة، فضلا عن تعدد الثقافات المختلفة "وكان كل ذلك يبدو في شعره بأشكال مختلفة"[53] وبدرجات متفاوتة.

ولاشك أن هذا التعب المضني الذي عاشه الشاعر السياب طوال حياته نراه في الطبيعة وألوانها، ونشاهده في أدوات التعبير ويصبح تعبا وجدانيا بؤرته الذات المتعبة للشاعر

---

[49] المصدر نفسه، ص 486.

[50] المصدر نفسه، ص 509.

[51] المصدر نفسه، ص 543.

[52] المصدر نفسه، شناشيل ابنة الجلبي، ص 618.

[53] السياب، ديوان بدر شاكر السياب، م2، المقدمة، ص أ و ينظر كذلك: السياب، أزهار ز أساطير، ص 42.

يأخذ في الاتساع والامتداد في حركة أفقية أحيانا، ثم حركة رأسية ومتموجة حلزونية في أحايين أخرى، ولعل هذه الحركة الوجدانية المتغيرة، مرتبطة بالوضع الصحي للشاعر وبتجربة الموت البطيء الذي لازمه من داء الرئة المشؤوم القاتل، وقد كانت البداية المأسوية من ذلك الإحساس الفاجع باقتراب النهاية:

الداء يثلج راحتي، ويطفئ الغد ... في خيالي
ويشل أنفاسي، ويطلقها كأنفاس الذبال
تهتز في رئتين يرقص فيها شبح الزوال
مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال

× × ×

واحسرتا! كذا أموت كما يجف ندى الصباح
ما كاد يلمع بين أفواف الزنابق والأقاحي

أن هذا الحضور الوجداني المتوتر، والذي عبر الشاعر عنه بطريقة غنائية في تجاربه الشعرية الأولى، يأخذ في التصاعد والتكاثر حينما تزداد مساحة المفارقة بين الموت الرغبة والموت الواقع، وعنها تنشأ الصيغة الدرامية البسيطة عند الشاعر السياب، ثم تتسع هذه الصورة الدرامية في شعره، بعد أن نكتشف أنه كان تحت تأثير سلسلة من التجارب العاطفية الفاشلة بدءا من الحرمان العاطفي الأسري إلى الفشل في الحب وبقي السياب بلا امرأة وربما كان هذا الوضع النفسي المعقد والشاذ أحيانا سببا في حيرة القصيدة وتنوع وسائلها الفنية والتعبيرية، إنها الصورة التي تتسع وتضيق، تمتد وتتشظى، تهدأ ثم تهتز، والتي يصنعها الداء والموت يوما بعد يوم، وهو يراقب تآكل أعضائه.

ومن خلال هذه التجربة الثرية يتحول اليأس الغنائي إلى لغة جديدة يغذيها الأمل وتتبدل مشاعر الموت والفشل لتولد مشاعر النجاح والعذاب في صيغة تعبيرية جديدة، فيرى نفسه غريبا، منفيا، محاصرا قلقا، فيحيلنا الواقع العربي إلى ما حدث في أوربا في منتصف القرن التاسع عشر، حينما وقع الإنسان ضحية ذلك الصراع بين القيم الحضارية المادية

والقيم الروحية والإنسانية السامية، وكان من نتائج اختلال العصر وتوتر القيم في المجتمع الغربي وعبر وسائل الاتصال والانفتاح، ازدادت مساحة الانفصال والمفارقة بين الشرق والغرب واتسعت بذلك الهوة بين الواقع والمثال، وقويت مشاعر الغربة والاغتراب، وقد كان هذا الوضع المتأزم وراء انفتاح الشاعر على مختلف الثقافات المتنوعة التي احتواه شعره، والتي بدت بأشكال مختلفة ومقادير متنوعة، كان معجبا بإليوت T. s. Eliot وبالتراث العربي القديم، ومتأثرا بالآداب الغربية عموما.

ومن هذا التشعب نشأت الثورة في شعر السياب وعلى مستويات عديدة خلافا لنازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، تستثمر التراث وتنفتح على الحداثة، بأشكالها المختلفة كذلك تستثمر وحدة الصوت الغنائي في رؤية شعرية محورها الإنسان الذات، ولكنه المنفتح على الأخر غالبا، ثم يستثمر تعددية الأصوات من أجل الوصول إلى رؤية أكثر عمقا وشمولية لتلك التجربة الإنسانية العميقة.

وعن هذا الاختراق الثقافي والتعبيري للشعر القديم، وللتجارب الشعرية المعاصرة انبثقت المخيلة الدرامية للسياب، وتشكل الحس الدرامي في شعره وفي تفكيره وتكونت في تجاربه رغبة شديدة في ازدهار بلاده وتحررها مما هي عليه من جذب وتصحر ولا يتم ذلك إلا بالمقاومة والتضحية والثورة، ولهذا جاءت المخيلة الدرامية عند السياب، وقد علاها هذا التشابك الفني التعبيري بين القديم والجديد، وعبر هذا التشابك تنتقل الصيغ الدرامية عند الشاعر، من الصيغة الغنائية إلى الصيغة الدرامية بأنماطها المختلفة.

وإذا كانت الصيغة الغنائية تشكيلا تعبيريا مناسبا عن الهاجس الذاتي المباشر، فإن الصيغة الدرامية أصبحت تشكيلا يضعنا وجه لوجه أمام هذا الهاجس الوجداني ببعديه الخاص والعام، وهي المرحلة التي يدخل فيها السياب في علاقة درامية، بعد أن تخفت أو تتهاوى الصور الغنائية، بتدهور الأشياء أمام تجربة الموت، فينفد النور، وتخفت الأصداء في العالم الخارجي، ويأخذ الصمت مكان الصدى، والظلام يغطي مجال النور، وغالبا ما تأخذ النهاية عند السياب هذا التشكيل الصوري الغنائي الرومانسي الذي يبدأ بالتدهور وخمود الأصداء، إلى أن يصل بنا إلى مرحلة الانطفاء المظلم بكل عناصره وتجاربه ومفرداته.

و بمادته اللغوية والتصويرية: الليل البهيم، الليل الرهيب الليل العميق، الصمت الثقيل، أشباح النجوم، الزمان الثقيل، شبح الزوال، السكون العميق، ظلام القبر ومن هذه المادة اللغوية الطبيعية تتشكل الأنماط الغنائية عند السياب، كما رأيناها في الفصل السابق وينشأ التشكيل الغنائي الصوري الأحادي، الشاعر يعيش تجربة الموت.

أما هنا فإن الصيغة تبدلت حينما ينقلنا الشاعر إلى مرحلة تكون فيها التجربة الذاتية أوضح وأعمق، بتفاقم الصراع والتوتر بين السياب المتشبث بالحياة، وبين الموت وهو يحاصره ويلاحقه، وبعد أن كان الواقع الذاتي قاتما أسود و رهيبا، يأخذ النور مكان الانطفاء وتنشأ مساحة الإشعاع والتألق في القصيدة، ويعود للحياة اخضرارها ونبضها،هذا التقابل هو وجه من أوجه الصراع والتوتر والإحساس الدرامي بالحياة وبالأشياء، وربما كانت البداية من قصيدته "سوف أمضي" التي يقول فيها:

سوف أمضي أسمع الريح تناديني بعيدا
فاتركيني أقطع الليل وحيدا
سوف أمضي فهي مازالت هناك
في انتظاري[54]

ثم بدأت تعمق بعد ذلك التجربة الدرامية عند الشاعر في صورها المختلفة في قصائد "ليالي الخريف"[55]، المسيح بعد الصلب"[56] و "في المستشفى"[57] و "حفار القبور"[58] "سفر أيوب"، وغيرها من القصائد التي اتكأت على أسلوب الحوار الذاتي المشحن بصيغ الاستفهام

(54) بدرشاكر السياب، م2، قصيدة "سوف أمضي"،ص 47.
(55) بدرشاكر السياب، م2، ازهار و اساطير، ص 65.
(56) المصدر نفسه، ص 457.
(57) بدرشاكر السياب، م2، سناشيل ابنة الجلبي، ص 676.
(58) بدرشاكر السياب، م2، انشودة المطر، ص 543.
(59) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية ص 10.

((ويأتي هذا الحوار في غالب الأحيان مرتبطا بأسئلة لا ننتظر منها الجواب))[59] ولأن السياب يخاف من الموت ويشعر بقرب نهايته يتساءل عن لغز الموت، ومتى يفاجئه؟ وكيف؟

ومن ثم تتعد الأصوات الشعرية في القصيدة، صوت الشاعر الحاضر الغائب وصوت الموت، وصوت الناس والمجتمع، ومن هذه المعادلة الدرامية يتشكل هذا المونولوج الشعري، وعبر هذا الحوار والمناجاة الداخلية تتضح العلاقة الذاتية المهووسة بهاجس الموت:

هو الموت جاء؟
وأصغي أذاك انهيار الحجار
أم الموت يحسو كؤوس الهواء
لصوص يشقون دربا إليه
مضوا ينقبون الجدار[60]

وهي الصورة الدرامية البسيطة التي نجدها كذلك في قصيدته "المسيح بعد الصلب":

أنت أم ذاك ظلي قد ابيض وارفض نورا؟
أنت من عالم الموت تسعى هو الموت مره
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟
ذاك ما ظن لما رآني، وقالته نظرة .
قدم تعدو، قدم، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم
أترى جاءوا من غيرهم؟
قدم ...قدم قدم
ألقيت الصخر على صدري

---

[60] السياب، ديوان السياب، م 2،ص 676.

أو ما صلبوني أمس؟ فها أنا في قبري
فليأتوا، إني في قبري [61]

ولاشك أن الأداء الدرامي في هذه القصيدة، يعتمد على العنصر السردي وفي توظيف فنيات الحوار والحديث الذاتي وبالانفتاح الشعري والتعبيري، فاكتسبت القصيدة عناصر بنائية جديدة، تساهم في تعميق الدلالة، والاعتماد على تقنية ضمير المتكلم أحيانا وعلى ضمير الغائب والمخاطب غالبا، مع الاستفادة من توظيف المعرفة الدينية والتاريخية والأسطورية والموروث الشعبي في إثراء البنية الدرامية التي تزاوج بين الغنائي والدرامي وتنساب هذه البنية في تداع إيقاعي وتناغم داخلي كما، هو الحال في قصائده كذلك "غريب على الخليج"، و "أنشودة المطر"، و مدينة بلا مطر"، و جيكور و المدينة"، و "العودة لجيكور"، ثم تنساب هذه البنية الدرامية في صيغ عميقة أكثر ثراء من حيث التعبير والبناء في قصائد أخرى مثل: "المومس العمياء"، و حفار القبور و "ارم ذات العماد" و "ليالي السهاد"، و "شناشيل إبنة الجلبي و مدينة السندباد" وغيرها من النماذج الشعرية التي تحول التعبير الدامي فيها إلى هاجس حداثي دائم، يلاحق التجربة الشعرية عند السياب في بعديها الذاتي الخاص والوجداني الجماعي، وسينهض الفصل القادم بمتابعة هذا الحس الدرامي المعقد.

ونعود إلى التشكيل الدرامي البسيط عند السياب، الذي يأخذ حيزا معتبرا في خريطته الشعرية خصوصا في المرحلة الثانية من تدرجه الفني أعني مرحلة التفتح الواقعي والتي تضم إضافة إلى قصيدة "أنشودة المطر" هناك "الأسلحة والأطفال"، و "فجر الإسلام"، و حفار القبور"، ورغم التفاوت الفني والتعبيري بين هذه القصائد، إلا أنها تشترك جميعا في الرؤية الواقعية التي أصبحت تنظر إلى الإنسان على أنه جزء من التاريخ والمجتمع، وأن هذا المجتمع بقدر مافيه من ظلم واضطهاد فيه أيضا قوى السلام والخير.

ولما يتحول الصوت الواحد في القصيدة إلى مجموعة من الأصوات المتشابكة يصبح صوت الشاعر بطلا في القصيدة، وبهذه الصيغة الغنائية الجديدة لم يعد هذا الصوت الجديد

---

[61] المصدر السابق، أنشودة المطر،ص 457.

يحمل السمات الذاتية المحضة المباشرة التي تؤكد فرديتها، بل أصبح على نحو آخر، يحمل سمات مشتركة بين الشاعر وأطراف الموقف الأخرى، التي تكثر حتى تشمل الإنسانية جميعا فيبدو صوتا مركبا دراميا يتفجر بالإيحاءات و الصور التعبيرية المؤثرة.

ومن النماذج الشعرية التي يتحقق فيها هذا التشكيل الدرامي البسيط قصيدته المشهورة "غريب على الخليج"، التي يتحقق فيها التعبير الدرامي الذاتي البسيط، والقصيدة كما يوحي عنوانها تصور قصة التشرد والتمزق والضياع الذي عاشه الشاعر منفيا عن وطنه العراق وتبدأ بعرض وصفي للطبيعة يوظفه لتهيئة الجو النفسي، بحيث يجعله قادرا على تلقي القصة في شيء من اليسر والبساطة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الموضوع أو التجربة التي يصورها من خلال شخصية البطل في القصيدة ولا شك أن العنصر السردي لا تنحصر قيمته الفنية في كونه أداة ربط لعناصر التجربة الشعرية، بأبعادها المختلفة، بل يمنح القصيدة صورة بنائية أخرى من صور البناء القصصي، فالمسار السردي الخطي الممتد، الذي يبدأ بالتمهيد ثم عرض التجربة، يعد طريقة فنية بسيطة خلافا للمسار السردي الذي يضعك مباشرة في قلب الحدث الوجداني رأسا دون تمهيد، وهذه طريقة أقل بساطة من الأولى.

وقد كانت نماذج هذا التشكيل تنهج الطريقة الأولى، أو تمزج بين الطريقتين وأعتقد أن قصيدة "غريب على الخليج"، نهجت نهجا بسيطا من ناحية التعبير والبناء كذلك:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابز بحار
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوه و من الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي، عراق
والبحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق
بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق
هي وجه أمي في الظلام
وصوتها، ينزلقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب [62]

ويتكئ هذا البناء على حركة سردية أفقية تتابعية تؤكدها مقاطع القصيدة، وتتابع المشاهد والصور، يبدأ بالتمهيد الوصفي للطبيعة باستخدام الطرق البيانية الخالية من التعقيد والتركيب مثل هذا الوصف السردي التقريري، ومن خلال هذه الصورة الوصفية التي تمهد للموضوع يبرز التدرج والتتابع في القصيدة حتى نصل إلى نقطة النهاية، ويتخلل قصتها قدر من الحوار الذاتي، في صورة مونولوجية بين الشخصية و نفسها، فالبطل الذي يقدمه الشاعر في القصيدة، بطل منفي، غريب، بعيد عن وطنه، ملقى على الأرض يتألم حسرة و ألما في صمت من الداخل، وهنا يهيمن ضمير الغائب على المقاطع الأولى للقصيدة، وعبر هذه الوسيلة السردية يتوارى الشاعر، ودون أن يبدو تدخله في التشكيل الدرامي الصوري مباشرا وصارخا كما يحدث في التشكيل الغنائي، وبهذه الصيغة السردية المحايدة، يصبح صوت 'الأنا' الشاعر في القصيدة باهتا بفضل تلك الوسيلة الدرامية الموضوعية، وبهذه الطريقة تجنب الشاعر السياب السقوط في مأزق الغنائية الذاتية المباشرة، وفي مأزق الخطية الزمنية المباشرة كذلك، ولكن هذا الصوت الدرامي، يتخلى عنه الشاعر مؤقتا، لنواجه حالة وجدانية غنائية حادة، تقوى فيها العلاقة بين الموقفين، الغنائي الذاتي المباشر، و الدرامي الذاتي الموضوعي، وهي صورة من صور التعايش الفني بين الأشكال البنائية المختلفة عند الشاعر السياب.

---

[62] السياب، ديوان السياب، م2، أنشودة المطر، ص 317.

وبتعدد الأصوات في القصيدة ونمو الحدث وتكامل الصور والمشاهد، جلس الغريب، يسرح البصر، بما يصعد من نشيج، صوت تفجر في قراره نفسي الثكلى عراق ....، يزداد العمق الفني في هذه السلسلة من الصور الجزئية الطافحة بالحنين إلى الأرض وإلى الوطن وعبر هذه السلسلة الصورية النابضة بالحركة أمامنا، يحاور الشاعر نفسه ويتحدث إلى الأرض، ويستمع إلى جدته وأقاصيصها، وبهذه العودة إلى الطفولة، المرتبطة بالراهن للشاعر، تنمو القصيدة على هذا النهج الدرامي البسيط، تمهيد فعرض ثم خاتمة، وخلال هذه الحركة الدرامية الأفقية، امتزج فيها الوصف السردي بالتعبير الصوري الموحي، وبهذا التشكيل الدرامي تعد قصيدة "غريب على الخليج" نموذجا فنيا يعكس طريقة أخرى للشاعر في تصوير الموقف الوجداني بأبعاده المختلفة، وإذا كانت القصيدة قد علتها مسحة غنائية وطاقة شعرية مؤثرة، فإنها ظلت ذات سياق غنائي، ولكنها صيغت بأسلوب درامي موضوعي، وبهذا نختلف مع من وصفها بالغنائية من الدارسين والنقاد[63]، لأننا نفهم الغنائية هنا فهما جديدا تنسجم مع التطور النفسي والفني والفكري، الذي بلغه الشاعر السياب في هذه المرحلة الشعرية الهامة في حياته، وهي المرحلة التي تؤسس لها قصيدته "**أنشودة المطر**".

وتضعه على مشارف مرحلة درامية جديدة أكثر انفتاحا على أدوات التعبير الدرامي، التي تتجلى بوضوح أكثر في هذه المرحلة، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة من حياة السياب حيث كان حصادها وفيرا من حيث التعبير الدرامي، على نحو جديد وهي المرحلة التي نسميها بالمرحلة الدرامية الذاتية المعقدة، حيث يعود الصوت الذاتي إلى الظهور، ولكن بطريقة أكثر عمقا وتطورا في مجموعاته الشعرية القادمة، بدءا "المعبد الغريق"، و "أنشودة المطر" إلى "شناشيل ابنة الجلبي"[64] وهي المرحلة العصبية المتوترة التي اهتزت فيها الأشكال البنائية والتعبيرية، وتمزقت العلاقة بين الشاعر والواقع تحت ضربات المرض والموت فعادت النغمة الغنائية قوية وعنيفة كشكل تعبيري درامي ذاتي، يؤسس تعبيرا وبناء لقصيدة غنائية قديمة

---

[63] محمد أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982، ص 30.

[64] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، ط2 القاهرة، دار المعارف، ص 326.

جديدة، تؤسس لمرحلة من المواجهة مع الموت والمرض، ولم يعد الموت حدثا مستغربا في حياته، وإنما تحول إلى غنائية جديدة، بأناشيد أيوبية، يعيش مأساته من خلال إحساس ضئيل بالأمل [65]

وبذلك نخالف الرأي النقدي القائل بالعودة الرومانسية الثانية للسياب[66] وهو لطرح الذي نأمل أن يقوم به الفصل القادم بالكشف عنه، وتحليله وإبراز خصائصه وتحديد عناصره البنائية والتعبيرية، من خلال الوقوف على عدد من النماذج الشعرية الممثلة لتلك لمرحلة الدرامية الجديدة القديمة، في صورها الوجدانية والغنائية الجديدة كذلك، وبهذه لصيغ الدرامية في التعبير والبناء، ينفرد الشاعر السياب بهذه الطبيعة الفنية الحلزونية المتغيرة والمنكسرة أحيانا أخرى، والطبيعة التصاعدية النفسية البطيئة عند نازك، والدرامية الجدلية عند البياتي، والتي تدعو إلى الحياة ومقاومة الموت، وتأتي خطورته من حيث ارتباطه بحياة هي الموت، ((وهذه الحياة كما يراها البياتي هي حياة الفقر والعبودية التي تفقدنا القدرة على تخطيط مصائرنا واختيارنا))[67]

ومع إيقاع الإحساس بالوحدة الإنسانية الشاملة، يتحول الإنسان في شعر البياتي ((إلى زهرة تلد الحب والفرح، وتخضر مع العمل والتضحية وتموت عندما تشعر أن دورها على مسرح الحياة قد انتهى، وأن واجبها أن تموت لكي يحيا الآخرون)).[68]

هذه هي الملامح الدرامية الجديدة للتعبير الشعري المعقد عند البياتي، التي وضعته على مشارف مرحلة فنية من التصوير الدرامي المتطور، إلى جانب بدر شاكر السياب، وبدرجة أقل نازك الملائكة، كما يبينه الفصل الموالي.

---

[65] المرجع السابق، ص 324.

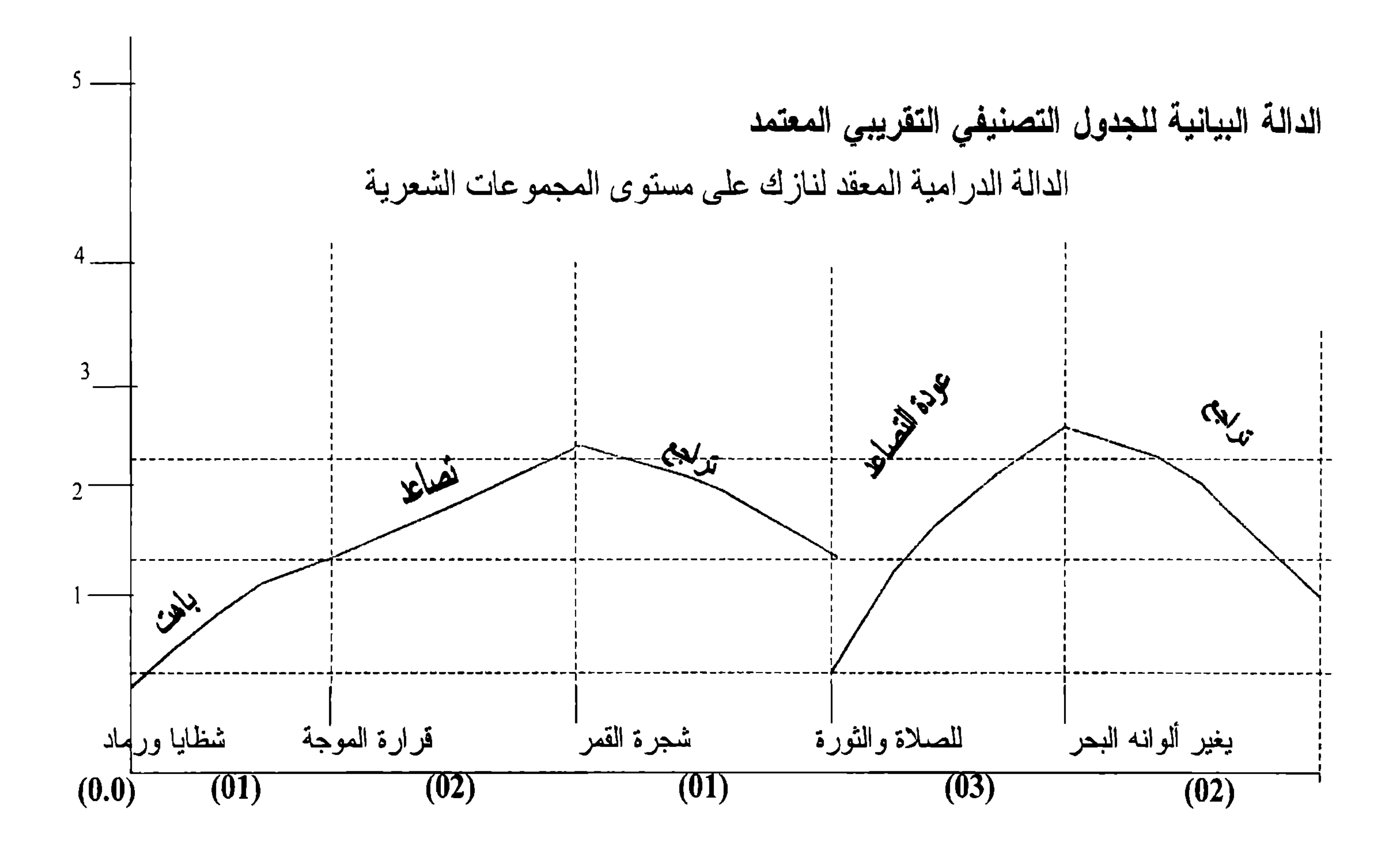
[66] ديوان السياب،م2، المقدمة، ص س.

[67] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 287.

[68] المرجع نفسه، ص 289.

الفصل الثاني

الأداء الدرامي المعقد


الدالة البيانية للجدول التصنيفي التقريبي المعتمد
الدالة الدرامية المعقد لنازك على مستوى المجموعات الشعرية
5
4
3
2
1
باهت
تصاعد
تراجع
عودة التصاعد
تراجع
شظايا ورماد
قرارة الموجة
شجرة القمر
للصلاة والثورة
يغير ألوانه البحر
(0.0)
(01)
(02)
(01)
(03)
(02)

الجدول التصنيفي المقترح
للتشكيل الدرامي المعقد عند نازك

الشاعرة	المجموعات الشعرية	النماذج	العدد	ملاحظات
نازك الملائكـــــــــة	شظايا ورماد	الكوليرا	01	
	قرارة الموجة	يحكى أن حفارين الزائر الذي لم يجيء	02	
	شجرة القمر	شجرة القمر	01	
	للصلاة والثورة	أقوى من القمر إختلالات نحو القمة البيضاء للصلاة والثورة	03	
	يغير ألوانه البحر	الماء و البارود دكان القرائين الصغيرة	02	

يعتبر التشكيل الدرامي المعقد، الصيغة البنائية والتعبيرية الثانية البارزة التي يتفرع إليها عند الشعراء الرواد، ويبدو من واقع النماذج الشعرية التي أفرزها التصنيف المعتمد هنا ومن خلال حركته المتغيرة على مستوى الدالة البيانية المرفقة بهذا البحث، أن هذا التشكيل في شعر نازك الملائكة، لا يستند في وجوده أو استمراره العام، على خط شعري يتكرر بصورة تحمل دلالة فنية، على أنه اتجاه واضح، فليس أمامنا سوى نماذج شعرية محدودة موزعة على كامل خريطتها الشعرية، وهذه النماذج هي: الكوليرا[1]، يحكى أن حفارين[2]، الزائر الذي لم يجيء[3]، شجرة القمر[4]، أقوى من القبر[5]، اختلالات نحو القمة البيضاء[6]، للصلاة والثورة[7]، دكان القرائين الصغيرة[8]، الماء والبارود[9]

ومن خلال الجدول الإحصائي المقترح، يطالعنا هذا التشكيل الدرامي في شعر نازك الملائكة مرة واحدة في "شظايا ورماد"، ومرتين في "قرارة الموجة"، ومرة واحدة في "شجرة القمر"، ثم ثلاث مرات في "للصلاة والثورة"، ثم يتراجع بشكل ملحوظ في مجموعاتها الشعرية الأخيرة فيظهر مرتين، كما في قصيدتها "الماء والبارود" والتي سنعود إليها بالتحليل.

ومن هذا الحضور الضئيل، والغياب الواضح لهذا التشكيل الدرامي في إنتاج نازك الملائكة، يتحدد المردود الفني الدرامي القليل ومساره الباهت عند الشاعرة، مما يؤكد أن الشاعرة لا تلح عليه كثيرا كطريقة بنائية وتعبيرية، كما كانت تفعل ذلك في التشكيل الغنائي، وإنما تلجأ إليه كصياغة تعبيرية، لإضفاء جو من الموضوعية على تجاربها الشعرية،

---

1. نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج 2، شظايا ورماد، ص 138.
2. المصدر نفسه، قرارة الموجة، ص 321.
3. المصدر نفسه، قرارة الموجة، ص 324.
4. المصدر نفسه، شجرة القمر، ص 421.
5. المصدر نفسه، للصلاة والثورة، ص 45.
6. المصدر نفسه، يغير ألوانه البحر، ص 74.
7. المصدر نفسه، للصلاة والثورة، ص 149.
8. نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص 74.
9. المصدر نفسه، ص 25.

التي تتغذى باستمرار، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، من الوجدان الغنائي بشكل عام، والذي رأيناه واضحا على كافة المستويات اللغوية والتعبيرية والبنائية، كالإكثار من استخدام ضمير المتكلم متصلا أو منفصلا، وأن هذه الفردية ليست جامدة أو مطلقة بل كانت تتطور داخل مجال غنائي أوسع، لا تغيب فيه الذاتية بشكل نهائي بل نلاحظ درجات لحضور الذات، وحضور ما هو خارج الذات كذلك، أي "الذات بهمومها الفردية الشخصية، والذات في علاقتها بالواقع الاجتماعي" [10]

وكما يبدو من خلال المتابعة النقدية لهذه النماذج الشعرية،أن نازك الملائكة كانت تنمو و تتطور بطريقة غنائية كما، وكيفا وبطريقة درامية كيفا، نظرا لقلة نماذجها في إنتاجها الشعري الغزير بشكل عام، كما تبينه النسبة المئوية المنخفضة المرسومة في الجدول التوضيحي التقريبي، وهذا يعني أن التعبير الفني عند نازك كان يتأثر بشكل قوي من الحركة الدرامية الأفقية المعقدة، وبالتالي فإن البناء الدرامي للصورة هو التعبير الموضوعي لتلك الحركة الأفقية التتابعية السردية، التي تجسد المصالحة أو التوافق الذاتي مع الواقع، سواء تم ذلك في إطار التجربة الذاتية، أم في إطار التجربة الجماعية.

ولذلك نجد أن حجم التغيرات الكيفية والفنية لهذه الطريقة الدرامية في التعبير، ضئيل وبطيء الحركة، ولكنه غير متقطع، وبقي موصولا بطريقتها التعبيرية الغنائية المفضلة، وهو ما يؤكد بوضوح فكرتنا في تجاور الطريقتين، وبالتالي فإن مساحة التمايز والاختلاف بين الأشكال التعبيرية البنائية عند نازك الملائكة، تضيق في حين نجدها تتسع عند الشاعرين السياب والبياتي على نحو يجعل من التجاور والتوافق والتعايش أمرا لا يتحقق بشكل بارز وبدرجة واحدة عندهما، كما يبينه هذا الفصل، حيث تسمح المخيلة الدرامية للشاعرين كل حسب إمكاناته الفنية والتعبيرية، بوجود الحدث الشعري في القصيدة في إطار من التفاعل والصراع، مما يساعد على تقوية عنصر التجسيد، وهو ما يفتح المجال واسعا أمام الحركة الدرامية التي تحول فكرة الصراع والتضاد من إطارها النظري الغنائي التجريدي إلى سلسلة

---

(10) عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، ط1، الدار البيضاء، منشورات عيون، 1987 ص 112.

من المواقف والأفكار، تعبر عنها لغة حدثية صراعية وحوارية مما يجعل التجربة الشعرية عند الشاعر ين وخاصة البياتي، تتغذى من ثقافة التضاد والتفاعل.

وبينما يبقى الصوت الغنائي سيد الموقف في شعر نازك، فإن تطورها النفسي، لم يواكبه تطور سريع على مستوى البنية الدرامية يستوعب ذلك التطور النفسي، حينما أصبحت الشاعرة تتناول القضايا القومية والإنسانية، وبقيت أدوات التعبير الدرامي عندها محدودة وتقليدية في عمومها، رغم هذه المسلكية التعبيرية الجزئية، فقد تعمق الموقف الإنساني وتجاوز صور المأساة الذاتية الضيقة.

وبهذا الاتساع في الرؤية أصبح البعد الذاتي الواحد، لا يتحرك دائما في مناخ غنائي بل يمكن أن يسير في مناخ درامي، كما تؤكده العناصر البنائية التعبيرية الآتية:

1- أسلوب تعبيري يضعها في قلب الحدث، ونلمس ذلك في قصائدها: "يحكى أن حفارين"، و "وأقوى من القبر"، و "الماء والبارود"، حيث يتحول الفعل الوجداني إلى مشهد واقعي نراه مشاهدة لا سردا، لأن الشاعرة تصور تجاربها الذاتية، لكنها لا تقف عند حدود الذات وتتطلع إلى التوحد مع الآخرين، في علاقة يحكمها منطق نفسي ينبض بالتوتر والغضب، يحمل دلالة على اتساع الرؤية الشعرية عند نازك الملائكة.

2- التوظيف الرمزي والأسطوري.

3- وسائل محددة من التعبير الدرامي، كالسرد والمونولوج.

4- بعض مكونات البناء الدرامي، شخصيات، حدث، صراع....

وبفضل هذه الإمكانات التعبيرية الدرامية المحدودة، تمكنت الشاعرة من أن تحقق لقصائدها وحدتها البنائية المميزة، وفقا لحركة نفسية وشعورية متوترة، تتكئ على الموروث الرمزي والأسطوري أحيانا، وتميل إلى الوصف والسرد والتعبير الصوري أحيانا أخرى ومن بين القصائد الشعرية التي تنطوي على هذه الإمكانات التعبيرية البنائية الدرامية المحدودة قصيدتها "يحكى أن حفارين" والتي تقول فيها:

الزمان يسير
بدقائقه المبطئات الثقال
ساحبا خلفه عربات الليال
مثقلات بأسرارها الداكنات
الزمان يسير يجر الحياة
وهنالك فوق بساط الرمال
حيث خلفت العربات
أثرا من خطى العجلات
لم نزل نحفر الأرض في وحشة ووجوم

× × ×

وحدنا، وحدنا، في سكوت
صامتين نراقب كيف تموت
في يدينا وفي مقلتينا العروق
وهنالك ينتظر الحي خلف التراب
في أسى وعذاب

× × ×

ثم يأتي زمان
وتدب الحرارة في الجسد الجامد
جسد الرجل الحي في قبره البارد
وهنالك تحت الدجى ميتان
جامدان كلوح جليد
ويمر الزمان العنيد
بهما من جديد

فيرى فيهما صاحبين
طالما حفرا في التراب
حفرا في الضباب
ربما حفرا في شحوب الخريف
طالما شوهدا يحفران
يحفران، يظلان في لهفة يحفران
وهما الآن، فوق الثرى ميتان[11]

وتجسد هذه القصيدة صورة درامية مركبة، تتميز ببنائها الرمزي والأسطوري، حيث اتكأت على العناصر الرمزية والأسطورية، وقد راعت المحتوى الانفعالي لهذه الرموز، دون أن تعرضها بصيغتها الأسطورية القديمة، فالشاعرة تصور هنا تجربة شعورية حياتية، تحكي قصة الألم والحسرة التي اجتاحت الشاعرة، حينما اكتشفت لعبة الحب والحياة، وهو موقف لا يتعاطف مع الحب بقدر ما يبدي تدمره منه، واستتبع في النهاية نقوصا عن المواجهة، واكتفاء بالانسحاب إلى أغوار الذات، لكنه ما لبث أن تحول إلى ما يشبه الغضب والتمرد والثورة الممزوجة بالاحتقار والانتقام وهي المرحلة التي تضعنا فيها هذه القصيدة، حيث تبلغ صدمة الشاعر ذروتها من القلق والتوتر، وهنا تتعقد التجربة الوجدانية، وتبرع الشاعرة في إخفاء ثورتها ومقصدها بمهارة فنية، حيث ترمز نازك لنفسها ولفتاها "بالحفارين"، وتتخيل أنهما يحفران الأرض بحثا عن حبهما الذي أضاعاه هناك، لقد دفناه حيا، وبقي تحت الثرى ينتظر قدومهما، بعد الموت ليعيد إليه الحياة، ويمر الزمان، وتموت الشاعرة، ويبقى الفتى وحيدا يواصل البحث والحفر في حنين وحسرة، ولكنه -و أسفاه- سيحفر هذه المرة في جسم المحبوبة وعروقها:

سيمر وتحفر أنت ركام الجليد

---

(11) نازك الملائكة، قرارة الموجة، ديوان نازك الملائكة، مج 2، ط2، بيروت، دار العودة، 1979، ص 324.

في الثرى في عروقي أنا [12]

وبهذا التحليل نختلف مع ما فهمه بعض الدارسين[13]، من أن المقصود من القصيدة، أن الحفارين يحترفان مهنة حفر القبور للموتى، ومع ذلك لم يسلما من الموت، لأن الشاعرة تحكي قصتها وتستخدم لذلك ضمير المتكلم الجمع أحيانا، ثم ضمير المخاطب غالبا، ثم إنها عمدت إلى توظيف العنصر الأسطوري بطريقة سردية حكائية، لتعبر من خلال هذه العناصر التعبيرية عن تجربة الألم والشقاء الذي يلاحقها، ويلاحق الإنسان المعاصر، وقد أتاحت لها هذه العناصر قدرا من التعبير الدرامي الموضوعي، فابتعدت بذلك عن التعبير الغنائي المباشر في صياغة تجربتها الشعرية.

ولا شك أن توظيفها للموروث الأسطوري بشكل إيحائي، قد عمق من تجربتها كما تلخصها أسطورة "سيزيف" أو "تموز وعشتار" المستوحاة من التراث اليوناني والبابلي وقد نجحت الشاعرة فنيا كما نجح الشعراء المعاصرون في استغلال الإشارات الرمزية والأسطورية واستثمارها في إضفاء الأجواء الموحية والظلال الرمزية الغامضة على صورهم الشعرية، في لغة شعرية ترقب تموجات النفس، وترصد كل الإشعاعات العاطفية والوجدانية الموجودة في أعماق الشاعرة، وقد كانت غايتهم في ذلك ما يلي:

أولا: الخروج من المستوى الغنائي الذاتي، إلى المستوى الدرامي الموضوعي[14] الشامل، ونحن نعتقد أن نازك في قصيدتها السابقة وفي غيرها من النماذج الأخرى التي سنعرضها في هذا الفصل، قد حققت هذا المستوى المعتبر من التعبير الدرامي، حينما عمقت تجربتها الوجدانية الذاتية ومنحتها بعدا إنسانيا عاما، بصيغة شعرية موحية، امتزجت فيها عناصر السرد بعناصر التصوير الشعري.

---

(12) المصدر السابق، ص 324.

(13) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ط 3، بيروت، دار الفكر العربي، 1978، ص360.

(14) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة، مكتبة، عين شمس، ص 245.

ثانيا: إثراء وتعميق المعجم الشعري، وتوسيع دائرة التعبير وتطويره، وهو ما لاحظناه في القصيدة المذكورة، حيث تحول ضمير المتكلم، وضمير المخاطب، وأفعال المضارع وأفعال الأمر، والتكرار إلى أشكال سردية قابلة للذوبان و التوحد، وصارت القصيدة وحدة سردية درامية مكثفة متلاحمة، تجمعت فيها مجموعة من المكونات السردية والتعبيرية المتكاملة، ونشأت عنها هذه الصورة الدرامية المعقدة بعناصرها المتعددة، ضمير الغائب ضمير المتكلم، ضمير المخاطب، ضمير الجمع ومن هذه الشبكة السردية، كانت القصيدة تتغذى بناء وتعبيرا.

ثالثا: التعبير عن بعض المضامين التي أصبحت مطروحة على الصعيد الاجتماعي كمضامين القلق والحيرة والاغتراب، والتي اجتاحت الشاعر المعاصر بطريقة درامية بعيدة عن التقريرية المباشرة، لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد ن لاحتواء تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكون تاريخنا المعاصر.[15]

وتمتد هذه الصورة الدرامية إلى عالم النفس الإنسانية لتجسد أدق الانفعالات التي تعتري الإنسان في حالات نفسية معينة، كتلك التي عبرت عنها القصيدة السابقة، وعبرت عنها قصائد أخرى ك "الزائر الذي لم يجيء" حيث انتهت الشاعرة إلى حب الصورة التي صنعتها بعد أن أكسبتها غنى وعمقا، وعندما وصلت التجربة إلى هذه الدرجة من العمق والثراء كانت الشاعرة قد أصبحت على مشارف التجربة الصوفية، التي جسدتها في قصيدتها "للصلاة والثورة"، وازدادت امتزاجا وتوحدا في قصيدتيها: "الماء والبارود"، "اختلالات نحو القمة البيضاء"، التي وردت في بداية هذا الفصل، وتخلقت الصورة الدرامية فيها من ذلك الوجدان الصوفي الذي اجتاحها وملأ مجموعتيها الشعريتين الأخيرتين: "للصلاة والثورة" و "يغير ألوانه البحر" مما جعل التجربة الدرامية عندها طريقة تعبيرية وبنائية، تأخذ تلك الطبيعة الأفقية الممتدة، بداية نمو التجربة الوجدانية، ثم تعقدها حينما تبلغ الذروة في قصيدتيها: "يحكى أن حفارين" و "الماء والبارود"، تعقبها تلك النهاية الوجدانية

---

(15) شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ط2، القاهرة، دار المعرفة، 1971،ص164.

الصوفية بصورها الموحية المعبرة أحيانا، وبلهجة تقريرية غالبا. حينما تطلب من حبيبها أن يأخذ زورقها إلى شاطئ مبهم وإلى "غسق قمري المدار عميق القرار"[16]

هنالك سوف نضيع
ونأكل دفء الشتاء ونقطف ثلج الربيع
ونضحك، نبكي، وعيناك تعكس لون البحر
ويبقى لنا اللون، والبحر، والأبد المنتظر[17]

وبهذه الصورة الموحية الرامزة حيث يتحول فيها البحر إلى رمز لذلك الحب الذي تشرئب إليه وتتطلع إلى نسماته عبر زورقها الذي يوصلها إلى شاطئه الجميل، يتطور الأداء التعبيري في جو أسطوري، يذكرنا بمشهد الألم السيزيفي إيحاء لا تصريحا، حينما امتزجت الأسطورة بالواقع وغدت بعدا من أبعاد التجربة، لا يمكن معه تمييز ملامح الصوت الأساسي في القصيدة، الحبيب، أم الحفار، أم نازك؟ أم هن جميعا؟ لأنه لم يعد أمامنا في هذا المشهد سوى حفار يحفر ويظل يحفر، ولكن الشاعرة لا تسمعها إلا من خلال سردها وشكواها، وبين حركة الحفار والألم الدفين للشاعرة، يتعمق السياق الدرامي وتزيده أفعال الحفر، وحركة الزمن، توترا وانتفاضا يعكس حركة الفناء البطيء، والفشل الدائم الذي يجتاح الشاعرة الباحثة عن النجاة والخلاص عبر ذلك الشريط السردي المعقد، عمقته الصور الجزئية الموجودة في القصيدة "و نأكل دفء الشتاء ونقطف ثلج الربيع، وعيناك تعكس لون البحر، ويبقى لنا اللون..." إلى غيرها من الصور التي امتصت قدرا من أفقية السرد وأنقذته من الواقعية السردية اليومية.

وبذلك جاءت القصيدة في صياغة سردية شعرية، نهضت بالتعبير الدرامي عن الحفارين، وما يضطرب في وجدانهما من حيرة وقلق.

وبهذه الصياغة تعد قصيدة "يحكى أن حفارين" نموذجا دراميا معتبرا يكشف عن تلك التجربة الكلية بأسلوب موضوعي، يبتعد عن الغنائية المباشرة، ويلتحم بالموروث

---

(16) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ديوان نازك الملائكة، ص 22.
(17) المصدر السابق، ص ص 23، 24.

الرمزي والأسطوري فيتخذ من عناصره الإيحائية شكلا تعبيريا يستغرق القصيدة ويلخصها في صورة بنائية درامية متميزة.

ثم تنمو التجربة الدرامية عند الشاعرة نازك باتجاه المعاناة العامة وتجعلنا نحس في أحزانها وهمومها الخاصة، أحزاننا وهمومنا، حينما تمزج بين الذاتية والجماعية على غرار ما نجده في قصيدتها: "أقوى من القبر" التي صدرتها الشاعرة بقولها ((يوم 5/ 5/ 1973، انبعث صوت أمي مسجلا على شريط وهي تلقي شعرها، بعد أن فقدنا صوتها عشرين عاما، منذ وفاتها شهيدة سنة 1953، ودفنتها في لندن))[18]، ومن خلال ذلك التسجيل الحي الذي لازالت تحتفظ به الشاعرة، ينهض الحزن من مرقده بعد أن انبعث صوت أمها بعد طول غياب، وتحول موتها إلى شهادة، إلى رمز للشهادة، حينما تصبح ضمن هؤلاء الذين استشهدوا دفاعا عن الأرض والقدس، وبذلك يتعدد الصوت الوجداني في القصيدة، ويصير المفرد جمعا والقص حقيقة، والسرد لغة تعبيرية درامية، والصورة تجسيدا فنيا موضوعيا لذلك التشكيل الدرامي المعقد، وبتعدد الصوت، وتنوع التجربة وتعددها كذلك، يتكرر المشهد وتتعدد المأساة كل يوم:

صوت أمي أتى دافئا كأريج التراب
في مروج فلسطين، صوت انسياب
لجداول مغمى عليها من العطر صوت انسكاب
× × ×
كل يوم تموتين في القدس، كل صباح
يقتلونك، تنقل أخبار موتك سود الرياح
تسقطين شهيدة
في الشعاب القريبة والطرقات البعيدة

---

(18) نازك الملائكة، للصلاة والثورة، ط1، بيروت، دار العلم للملايين 1978، ص 58.

ترقدين مخضبة بدماء العقيدة
تقعين بنابلس مثخنة بالجراح
وتهيمين ظمآى شريدة
في دروب الظلام وحيدة
تسكنين جراح القصيدة
x x x
فالخيام البريئة يقصف سكانها وتباح
والجراح التي نشفت حفرتها جراح
والدموع القديمة تغسلها
كل يوم دموع جديدة
خسىء الدمع، إن الخيام عنيدة
× × ×
و أحسك، أمي، في قبرك العربي الحزين.
في الثرى الأجنبي، أحسك ترتعدين
تدفعين الردى في عناد وتنتصبين
يستحيل ترابك عاصفة، يصبح الياسمين
فوق قبرك لغما يقاتل
وعظامك تصبح تكبيرة وقنابل
وقصائدك المحرقات تهز كرى الحالمين
تنهضين من القبر غاضبة تنهضين
من شفاهك تنمو المروج، وتعلو السنابل
وعلى رجع شعرك يورق غصن الجليل
تنهض القدس، تزحف أنهارنا يستحيل
صمتنا خنجرا، مدفعا و ويصير النخيل

لهبا زاحفا ويقاتل[19]

وبهذا التقابل بين موت الأم، و تجدده كل يوم ، يتجدد معها الحس المأساوي القومي كلما رأت الوطن يتهاوى وينهار تحت ضربات العدو المتتالية، ومن المفارقة التي يصنعها العدو في كل حرب، له النصر ونحن الضحايا، له الفوز ولنا الهزيمة، تشتعل القصيدة من الداخل وتنتفض الأم في قبرها، فيجتاح غضبها الشديد الشاعرة والوطن، ويتحول الحديث عن الأم إلى الحديث عن فلسطين، فتصير الأم رمزا لكل شهيد يسقط في ميدان الشرف والفداء، وبهذا التكاثر الوجداني والتشظي الصوري المنفتح على أغوار التجربة القومية، يصير الموت الفلسطيني برمته موتا لأمها، وموتا لفلسطين، ولكن الأم لا تموت لأنها صارت شهيدة.

وعن طريق التوظيف الرمزي الذي أضفي على القصيدة جوا أسطوريا، تتجدد فيه الحياة كل يوم من خلال هذه السلسلة من الرموز التي تدل على الثورة والغضب، القبر رمز للعدو الجاثم على فلسطين، ولكن وراءه مشاهد العظام والحجارة، التي أصبحت كالقناديل في يد أبناء الحجارة وتستمر القصيدة بهذا الامتلاء التعبيري الرمزي، فتمتلئ معها صور القصيدة ويتعمق بناؤها الدرامي، وعبر هذا الحشد التعبيري المكثف، ينشأ هذا التشكيل الدرامي المعقد في القصيدة، على شكل حكاية أسطورية، حكاية الأم التي ماتت منذ عشرين عاما، ولكنها عادت من جديد، حينما انبعث صوتها في مروج فلسطين وبين الجداول، وعبر هذه الرحلة تعمق الموقف الفدائي، واتسع معه البعد الإنساني للقضية الفلسطينية، وهذا ما يجعلنا نجزم بأن التجربة الوجدانية ببعديها الذاتي والعام، قد تطورت تطورا ملحوظا فلم يعد التعبير عندها ملمحا ذاتيا فقط، بل أصبح عنصرا من عناصر الثورة والانتفاضة ضد العدو، حينما تصير فلسطين هي البنت التي تنام على أهداب عيني نازك، بعد أن كانت نازك بنتا لأمها فلسطين:

والطفلة السمراء، رام الله أرقدها على مهد

---

[19] المرجع السابق، ص ص: 58، 59، 60.

يرطب حره ثلج الدموع
والحزن حول غطائه الوردي أشرعة
مواويل
شموع
قسما وأرفض أن أبلل أغنياتي بالمدامع
ومضغت أشواك اندحاري
ساحاتها دوني ملفعة يعز إلى مشارفها الوصول
كيف الوصول ؟
والليل يفصلنا وتجرفنا السيول
تتساقط الأحلام ميتة، وتنكسر الحلول
وتخونني الأيام
تسقط من خلال أصابعي حتى الفصول[20]

وقد قادها هذا التطور الفني إلى المنحنى الصوفي، الذي يتكامل فيه الجسد والروح، من خلال الاستغراق الصوفي الذي ينتصر على الحياة في قصيدة أخرى بعنوان "الماء والبارود" حيث جاءت هذه القصيدة وقد أغناها التقابل بين الحدث التاريخي، إثر ظمأ الجنود الضائعين في صحراء سيناء، وانفجار البارود في مواسير الماء المدفونة تحت الرمل، والوجه الديني و الرؤيا الصوفية الإستشرافية للغد القادم، ومن خلال استلهام تجربة الطفل -إسماعيل عليه السلام- وأمه هاجر في غابر الزمان، ومن هذين الوضعين المتشابهين، الظمأ القاتل والصبر النافذ، وضع الجنود، و وضع الطفل إسماعيل في صحراء قاحلة، وفي واد قفار لا توجد ظلال ندية و لا حياة ينشأ ذلك الثراء الصوري.

ولأهمية هذه القصيدة وعمقها وثرائها في التعبير والبناء، نتوقف عندها بالتحليل وذلك للكشف عن هذه النقلة التعبيرية الدرامية المميزة في شعر نازك الملائكة، التي قلنا

(20) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص ص 102، 103.

عنها بأنها تشكل خروجا محدودا على الطريقة الغنائية، ولكنه ثري ونوعي من حيث لموقف الشعوري، وتطور التجربة الشعرية عندها:

الله أكبر
الله أكبر
هتافة الأذان في سيناء تبحر
من موجها تسيل في الصحراء أنهر
الله أكبر
رمل........ وريح تزفر
وبطن واد ساكن معفر
وخيمة صغيرة لهاجر، وليس من حياة
لا ظلل ندية لا مهد أعشاب ولا مياه
وصوتها يهتف: إبراهيم
يا مغدق الحنان و الرأفة، إبراهيم
وفي تراب مكة تبعثر الشعر الجميل الأشقر
وقلب أمه الحزين برعم منصهر
ودمعها على مرايا وجهها ينحدر
تهيم في العراء
تجتاز سهول النار في ذهولها وتعثر
ويكتوي من دمعها المحموم حتى الحجر
يوشك أن يموت يا ربي إسماعيل
وسقطت مغمى عليها، وانسدال شعرها الطويل
فوق الثرى جداول سوداء
سنابل بعثرها الهواء

الله أكبر

الكون حول الطفل مبهور يكبر

الله أكبر، الله أكبر[21]

إن هذه القصيدة تقوم على مقارنة تعبيرية ودرامية ثرية، مقارنة كفاحية ونضالية بين وضعين متشابهين في الظمأ القاتل، وأن مساحة التشابه بين الوضعين تزداد اتساعا كلما تقدمنا في قراءة القصيدة، كما أن مساحة المعاناة والقلق، بلغت ذروتها من التعقيد والتركيب، حينما تعقدت الأمور وجفت الأماكن، ولم يعد هناك أمل في العثور على الماء، وقد بدأت هذه التجربة بسيطة في محتواها، بسيطة في وصفها وتعبيرها، فجاءت مواقفها السردية بسيطة كذلك لا تفاعل فيها، ولكن مع نمو التجربة واشتداد الأزمة واستحالة الماء، حتى أوشك الموت أن يقضي على الجميع، تشتد معها حرقة الأم على ولدها الباكي إسماعيل، وهي تهيم في العراء، وتجتاز سهول النار في ذهول وتعثر، يوحي بتألم الشاعرة نازك مع هاجر وإحساسها بأوجاعها فكأنها حاضرة معها.

وبهذا الوصف الذي امتزج بالسرد، وبالتصوير الموحي المعبر و بالقصة المستوحاة من القصص القرآني الكريم، قصة هاجر وابنها إسماعيل عليه السلام، و من الخلفية الدينية الرابضة في أعماق القصيدة تبرز طريقة الشاعرة في التعامل مع النص الغائب، الذي أضفى على القصيدة جوا نفسيا دراميا مؤثرا، يستند في مرجعيته على قراءة التجربة المستلهمة من تجربة المعاناة التي وصفها القرآن الكريم، والتي جاءت على دفعات في القصيدة، طبقا للموقف القصصي، إلى أن اكتمل التشكيل الصوري النهائي لها، وحلت عقدة القصة، بعد طول انتظار، وبحث عن الماء، عن طريق الدعاء والابتهال إلى المولى سبحانه و تعالى، إلى أن وقعت المعجزة وتفجر الماء، فاستجاب الله لدعاء "هاجر"، وسقاها ماء من جداول عذبة باردة منعشة، وحينئذ أدركت الشاعرة في القصيدة، أن الله لا ينسى

---

(21) المصدر السابق، ص ص 45، 46.

عباده المخلصين، فكما تحقق الدعاء لهاجر بإذن ربها، كذلك يتحقق أمل الشاعرة في تحرير فلسطين وانتصار الجنود في المعركة وفي سيناء.

وهكذا بدأت الشاعرة نازك شاعرة غنائية، ثم تطورت غنائيتها من البساطة إلى التعقيد ومن الأحادية الصوتية السردية، إلى التعددية السردية، إلى أن بلغت هذا المستوى الفني الدرامي، ولكننا نعتبره محدودا لأن حجم التطور النفسي والوجداني كان كبيرا حقا، وأن أداءها التعبيري الدرامي لم يكن بحجم ذلك التطور الشعوري، مما يؤكد بوضوح، أن الشاعرة نازك الملائكة، كانت تحافظ دائما على نهجها الغنائي، حتى و إن عرضت تجربة درامية موضوعية، مما يجعل رصيدها الدرامي في التعبير والبناء، ضئيلا في معظم إنتاجها الشعري، بالموازنة مع الرصيد الدرامي المعتبر الذي يغطي مساحة كبيرة في الخريطة الشعرية للسياب[22] والبياتي كما توضحه الدالة البيانية التقريبية، الخاصة بتطور الأشكال البنائية الدرامية عند رواد الشعر الحر.

إن هذا الرصيد الدرامي المعتبر في شعرهما، لم يتحقق بصيغة بنائية وتعبيرية واحدة، وإنما كان يعبر عن حضوره في القصيدة بدرجات متغيرة، وبمستويات تتقارب كما أحيانا ن وتتميز كيفا غالبا، وبالتأمل في الدالة البيانية التقريبية، يطالعنا الانتقال السريع من المرحلة الغنائية التعبيرية، إلى المرحلة الدرامية الجديدة دون تقطع أو خروج نهائي على النهج الغنائي العام، الذي كان يغذي الفضاء الصوري لتجربة السياب في دواوينه الشعرية الأولى، والتي تشكل البدايات الوجدانية له، والتي قلنا عنها بأنها كانت تتلقى دعما كبيرا من المساحة الثقافية الغنائية العريضة التي كان يهيمن عليها التشكيل الغنائي.

بينما نلاحظ الطبيعة الدرامية عند البياتي على نحو مخالف، بحيث تحقق الانتقال بدرجة سريعة أيضا، ولكنه كان أقرب إلى النقلة الطفرة، أي انقطاعا، مما أحدث تغيرات كمية وكيفية واسعة على مستوى الخريطة الشعرية للبياتي كما تكشفه النماذج الشعرية المثلة لذلك كما أن هذه النقلة النوعية الطبيعية في التعبير والبناء عند البياتي، لم تأخذ هي

---

[22] آمنة بلعلى، أبجدية القراءة النقدية، دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر، السياب، عبد الصبور، خليل حاوي أدونيس، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص 6.

الأخرى صورة جامدة، بل جاءت بصيغ وبدرجات متفاوتة من حيث البساطة والتعقيد في التجربة والتعبير معا ولكنها كانت بشكل عام مبررة نفسيا وثقافيا، مما يؤكد ما سبق أن ذكرناه، من أن البياتي كان يتطور نفسيا وفنيا أكثر داخل البناء الدرامي، ولذلك كان رصيده التعبيري الدرامي وفيرا وأن هذه الوفرة الفنية كانت لها إمتدادات غنائية سابقة حقا، ولكنها من حيث حجمها ونوعيتها ازدادت بسرعة حينما تجاوز المرحلة الغنائية وانفتح على آفاق واسعة من التعبير الدرامي الجديد، التي نشأ فيها التشكيل الدرامي المعقد عند البياتي كما تؤكده النماذج الشعرية لاحقا غير أن التجارب الدرامية راحت تتكامل و تتعزز فيها أدوات التعبير الموضوعي بشكل واضح وملموس، مما فتح المجال واسعا أمام القصيدة الدرامية المتكاملة، ولا سيما بعد الستينيات حيث نلاحظ مستوى عاليا من النضج التعبيري والدرامي عند البياتي بحيث فلا يكاد يخلو ديوان من دواوينه من هذا التشكيل الدرامي المعقد، وطبعبدرجات متفاوتة من النضج والتطورا.

ولئن كان البياتي قد حقق طفرة تعبيرية درامية معتبرة على مساحة شعرية كبيرة وقد كانت منسجمة مع مساره الفني والفكري العام فإن السياب لم يكن الأمر يسيرا بالنسبة إليه، لأن السياب لم يكن شاعرا فقط وإنما كان إنسانا شاعرا، بمعنى أن صورة الإنسان المتألم، المنفي المحاصر المريض، لم تكن مجازا أو تشبيها أو استعارة، بعبارة أخرى الإنسان في شعر السياب ليس بلاغة، كما أنه ليس زمنا سرديا فقط، وإنما هو الواقع هو الحقيقة، هو الداء الذي ظل ينخر أعضاءه حتى النهاية، هو صورة الموت الرهيب الذي عاشه على مستوى الواقع بكل حواسه ووجدانه، ولذلك ارتبط الموت في شعره بالغنائية الذاتية الأحادية، حينما تهيمن لغة الموت وأدواته في مرحلة تصبح فيها اللغة الغنائية هي الفضاء التعبيري والصوري الذي يصنع صور السكون والانطفاء، صور الظلمة والصمت، والليل البهيم وأشباح النجوم وطريق الفناء وظل القمر:

شحوب النجوم وصمت القمر

ويومض في كل حلم جديد

شحوب الهلال وظل الشجر[23]

وهي المادة الشعرية واللغوية والتعبيرية الغنائية التي كانت تغذي المخيلة الفنية، عند السياب كما شرحنا ذلك في الفصل السابق، وهي أيضا صارت تغذي الشاعر غذاء فنيا أخر حينما تأخذ صيغا تعبيرية جديدة بسيطة ومعقدة، ويصبح التعبير الشعري الغنائي، تعبيرا شعريا دراميا، ومن رحم هذه الغنائية الشفافة الرقيقة المباشرة، ينشأ الحس الدرامي في القصيدة عند السياب، ويتحول انطفاء النور، إلى مشهد مسرحي حي، يجسد صورة الغريق وهو يتخبط في ظلمة الليل، يصارع الموت، وبهذا التصوير الحي يعبر الشاعر السياب عن تجربته الذاتية، ولكنه يعرضها علينا بطريقة درامية موضوعية على نحو مخالف، رغم أنها لا ترقى إلى المستوى الدرامي الناضج المكتمل، إلا أنها تبين بوضوح بأن الإرهاصات الدرامية لم تكن في شعر السياب تكلفا أو زيفا، أو تقليدا، وإنما نشأت في تربة كانت ملائمة لتجربة تعبيرية درامية بصيغتيها البسيطة والمعقدة، وبذلك بدا الشاعر تدريجيا يتطور من صيغه التعبيرية البنائية باتجاه الطريقة الدرامية الناضجة، حيث يتبلور الموقف الدرامي بكل مقوماته الفنية والبنائية، أو باتجاه الطريقة الغنائية الدرامية، حينما تصبح العلاقة بين الواقع والشاعر قد بلغت ذروتها من التوتر والتعقيد، فيرتد إلى الصيغة الذاتية الدرامية، التي كانت الصيغة التعبيرية الدرامية المهيمنة في الفترة الأخيرة، بعد أن وجد الشاعر نفسه محاصرا من جميع الجهات، الواقع يضغط، والمرض يضغط، والثقافة تضغط، والسياسة تضغط، ومن هذا الضغط المتعدد ولد التعبير الدرامي ومعه التعبير الصوري، وغدت القصيدة فضاء معقدا، أو مسرحا للتناقضات، تقوم عل تراسل الدلالات والأشياء، ثم على انصهار العلاقات العضوية في بوتقة التجربة الدرامية الكلية، التي تتمدد في كل الاتجاهات وتنفتح على زخم معنوي وشعري متصاعد، يهدأ مؤقتا ليعود بأكثر قوة وسرعة، وهذا ما يفسر البطء البسيط في التعبير داخل النهج البنائي الواحد ثم السرعة في التعبير كذلك داخل النهج نفسه، أو داخل النهج الآخر الجديد.

---

[23] بدر شاكر السياب، ديوان السياب، م2، أزهار و أساطير، قصيدة نهاية، ص 88.

إن هذا التغير الدائم في الموقف وفي التعبير، طال القصيدة وتحولت إلى تركيبة وجدانية معقدة، و برزت أهمية الداخل والوجود الذاتي واللاشعوري، وجدوى الأساطير كعامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان[24]، هذا الاهتمام بعالم الداخل، بعد أن استنفذ علاقته بالخارج الواقع، يبرز بشكل واضح عند الشاعر السياب في إنتاجه الشعري الأخير وبذلك يأخذ التشكيل الصوري الدرامي طابعا كابوسيا:

جيكور لمي عظامي وانفضي كفني

من طينه، واغسلي بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكا على النار

لولاك يا وطني

لم تلق أوتاري[25]

ويمكن أن نذهب بعيدا فنقول: إن المشهد الدرامي المعقد في شعر السياب هو مشهد الموت الذي حوله إلى صورة درامية مأسوية عناصرها العظام والكفن والطين، وبصيغة رومانسية غنائية شفافة، يخاطب جيكور منشأ طفولته، ولما تقوم جيكور بتجميع عظامه المتناثرة وأعضائه الممزقة لتنقده من الكفن والطين، يتجدد الفعل السردي في القصيدة فيأخذ شكلا سرديا دراميا آخر.

وبهذه الصياغة يتولد منطق الدراما في القصيدة، وينشأ الحس الدرامي في الصورة الشعرية، وتتحول من طبيعتها الغنائية المباشرة، لتصير أداة تعبيرية موضوعية، تنقل إلينا الرغبة الدفينة الرابضة في أعماق الشاعر الرغبة في الحياة، والحنين إلى الطفولة البريئة وعن طريق الرمز والأسطورة، يتولد هذا التشكيل الدرامي المشبع بهذا الإحساس الفاجع بالموت، وأصبح هو الصورة حينما صارت ذاتا درامية، و الذات صارت مسرحا للصورة

---

(24) السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984، ص 155.

(25) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، م2، المعبد الغريق، قصيدة: أفياء جيكور ص 186.

كذلك، وبهذا التشابك والتناظر، والتقابل والصراع بين الموت والحياة، ينشأ التشابك المعقد في القصيدة، الذي يجسده هذا التشكيل الدرامي:

كأن أوردة السماء
تتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي
يا ظلي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد
حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا....كظل
كيد بلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد[26]

ومن التقابل بين الصور بصفة مكثفة، يا ظلي الممتد حين أموت و "يا ميلاد عمري من جديد، تنشأ هذه المخيلة الدرامية الجدلية المركبة في شعر السياب، يسندها الواقع لوجداني المعقد، وتغذيها جدلية التحول ورغبة الشاعر في التجدد والبقاء، وبهذه الطريقة لدرامية تتشكل صور القصيدة وأدوات التعبير فيها، ويأخذ التشكيل الصوري الجدلي لقائم على التقابل والتناظر والصراع، بين المشاعر والمواقف والأحداث، بين الصورة والألوان، هذا الامتداد الواسع على الخريطة الشعرية للسياب، وأن هذا الامتداد لا يأخذ مسارا واحدا، وإنما يتغير طوليا، حينما يطغي الوصف السردي على التعبير الصوري فيكون الامتداد أفقيا، ولكنه يأخذ وضعا رأسيا، حينما تخف الدرجة السردية الغنائية التقليدية وتقوى الدرجة الشعرية الموحية المكثفة، وقد قلنا إن هذه الحركة الشعورية والتعبيرية المتغيرة باستمرار لها علاقة بالطبيعة النفسية والوجدانية والفكرية القلقة، التي تجعل من السياب شاعرا حساسا دراميا، وشاعرا غنائيا حساسا كذلك، مما يقلل من ثبات الأشكال واستقرارها نسبيا على نحو واضح كما، هو الحال عند الشاعرة نازك الملائكة والبياتي، وهو موضوع نأمل أن يكشف عنه الفصل القادم بشيء من التركيز و الإجمال.

أما هنا فإن العقدة الدرامية في شعر السياب نجد حلها في معادلة "الأنا الآخر"، وهي المعادلة التي تسهم في تعقيد الدلالات، وتستفيد من التزاوج بين ما هو غنائي وما هو

(26) المصدر السابق، أنشودة المطر، قصيدة مرحى غيلان، ص 326.

درامي ثم تنساب هذه البنية في تداع إيقاعي يتناغم داخليا، أحيانا، ويتعارض خارجيا غالبا، وبين ما هو ممكن وما هو مستحيل، بين الإرادة والعجز، تكمن تلك المعادلة الدرامية في المخيلة الفنية للسياب، وهي معادلة نفسية شعورية متغيرة، تنتج الأشكال التعبيرية والبنائية بسرعة ثم تستهلكها بسرعة أيضا، مما يجعل وتيرة التعبير والبناء في شعر السياب، تخضع لتلك المتغيرات المكثفة والمركزة والسريعة على مستوى الذات، وعلى مستوى الآخر كذلك، أعني على مستوى التجربة الذاتية الدرامية، أو على مستوى التجربة الدرامية الجماعية أيضا، وهو ما يؤكد الفرضية المعتمدة في هذا البحث، من أن التعبير الدرامي الصوري يمكن أن يكون تعبيرا ذاتيا كذلك.

ويمكن أن يكون تأثره بالتيارات السياسية المتناقضة بصيغها الفنية والفكرية المتعددة، عاملا من العوامل المؤثرة في نشأة تلك الطبيعة الدرامية المتغيرة ((فبدأ يساريا في أول الأمر وأخذ يبتعد عن اليسار ثم هاجمه بعنف 1959))[27]

ولذلك فإن دراسة الصيغ البنائية والتعبيرية لهذا التشكيل الدرامي المعقد، تختلف القصائد التي تمثله فيما بينها على أساس من الاختلاف والتمايز أكثر مما بينها من التداخل والاشتراك، وانطلاقا من هذا التصور الذي يصدق عن هذا التشكيل خاصة، فإننا نحاول في هذا الفصل عرض النماذج البارزة، التي نعتقد أنها تمثل هذا البناء الصوري الدرامي المعقد وهي نماذج بدأت تختفي منها بالتدريج البنية الغنائية، وتأخذ البنية الدرامية نصيبها من الحضور تدريجيا كذلك، ولا يعني هذا زوالا نهائيا للغنائية، بل إن الشاعر قد يعبر عن تجاربه بأدوات درامية، ولكنها تجري في سياق غنائي، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، مما يجعل تلك التجارب تميل إلى التشكيل الدرامي البسيط منه والمعقد.

وأما هنا فإن الشاعر بدأ ينفتح أكثر على فنيات التعبير الدرامي وأصبح يميل إلى توظيف الحوار وتعدد الأصوات والسرد والوصف، إلى جانب الإفادة من معطيات الرمز والأسطورة، وبذلك تطور التشكيل الدرامي من حدث وجداني بسيط، إلى حدث معقد، ينمو ويتطور بصيغ جديدة، وفي كل حالة ينمو ويتشكل الحدث بدرجة تعبيرية وسردية

---

[27] جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، 1987، ص 200.

متغيرة حتى يكتمل التشكيل الفني الكلي للقصيدة، وطبيعي أن هذا الأداء القصصي عند السياب ليس غاية كما يظن بعض الدارسين[28]، وإنما هو وسيلة تعبيرية وبنائية في القصيدة، وهي إحدى الفرضيات الفنية التي تحاول هذه الدراسة التأسيس لها.

وإذا كانت قصيدة "غريب على الخليج"، قد وضعناها ضمن الصورة الدرامية البسيطة، باعتبارها بداية التعبير الدرامي، فإن النماذج التالية: "أنشودة المطر"[29]، "المخبر"[30]، "حفار القبور"[31]، "المومس العمياء"[32]، تعد من أبرز القصائد الشعرية، التي اتضحت فيها ملامح البناء الدرامي الناضج، وتطورت فيها النماذج الذاتية والجماعية في إطار بنائي و تعبيري مغاير نسبيا للنهج السابق في ملاحقة أدوات التعبير الصوري والسردي معا التي تعبر بطريقة موضوعية غير مباشرة عن التجربة الذاتية، ولكنها بصيغة معقدة، حينما يأخذ التوتر والنمو في التجربة شكلا معقدا، ويمتد في مسار سردي لا يخضع لحركة الزمن الخارجي.

إن هذا المسار السردي يأخذ عند السياب طريقتين:

أ – قد يأخذ مسارا خيطيا يبدأ بالتمهيد للموضوع أو الفكرة كما في قصيدتيه: "المومس العمياء" و "حفار القبور".

ب – وقد تبدأ القصيدة موضوعها مباشرة، دون تمهيد أو مدخل تصوري كما في قصيدته "المخبر"، حيث يتم رسم الشخصية داخل القصيدة ويمكن أن تدرج ضمن هذه الطريقة كذلك قصيدته "أنشودة المطر".

وهو في كل ذلك يلجأ الشاعر إلى التعبير عن تجاربه بطريقة موضوعية، سواء بتوظيف للأساليب الدرامية التقليدية الحديثة أو بالوسائل البلاغية، وأصبح إدراك الواقع

---

(28) محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،ص 23.

(29) بدر شاكر السياب، ديوان السياب، مج 2، أنشودة المطر، ص 474.

(30) المصدر نفسه، ص 338.

(31) المصدر نفسه، ص 543.

(32) المصدر نفسه، ص 509.

يتم عن نطاق واسع، وبذلك صارت القصيدة صورة كلية تتكون من عدد من الوسائل التعبيرية المتنوعة، ينهض بتشكيلها البناء الدرامي وطاقاته الفنية المتعددة.

ونستطيع من وحي قراءاتنا لشعر الرواد، ومن واقع التصنيف الذي اعتمدته الدراسة أن نسارع إلى التأكيد، على أن الشاعر السياب قد عبر عن تجاربه الذاتية، كما عبر عن تجارب جماعية بطريقة درامية كذلك وهو ما يبينه الجدول التالي:

ملاحظات	النمط	النماذج الشعرية	الشاعر و المرحلة
حضور الهم الذاتي	درامي ذاتي	المخبر	السياب
صورة ذاتية معقدة	درامي ذاتي	حفار القبور	مرحلة الخمسينات
	درامي جماعي	أنشودة المطر	
هيمنة الهم الجماعي	درامي جماعي	المومس العمياء	
صورة جماعية	درامي جماعي	مدينة بلا مطر	
معقدة		المعبد الغريق	مرحلة الستينيات
	درامية ذاتية	من ليلي السهاد 1-2	
صورة درامية ذاتية		شناشيل ابنة الجلبي	
معقدة			

ومن خلال هذه النماذج الشعرية يمكن أن نقول، إن الحضور الذاتي الدرامي في شعر السياب لم يكن واسعا في المرحلة الواقعية، بخلاف الحضور الدرامي الجماعي فقد كان قويا، مما يؤكد حضور الوعي الفكري والإيديولوجي في شعر السياب، بأبعاده الاجتماعية وتطوره الفني من الدائرة الذاتية إلى الدائرة الشمولية العامة.

ولا شك أن هذا الوعي الجماعي تحقق في شعر السياب بأشكال وصيغ بنائية وتعبيرية متعددة، وقد كشف الفصل السابق عن تطور قائم في التشكيل الدرامي البسيط، وهو تطور يعكس لقاء جديدا بالواقع وتعبيرا دراميا عن طبيعة تلك الذات الواقعية التي بدأت تنصهر مع الوجدان الجمعي للمجتمع، غير أن هذا التطور لم يكن عميقا وهو ما

نحاول كشفه في هذا الفصل بتحليل التشكيل الدرامي المعقد بنمطيه الذاتي والجماعي، من خلال نماذج شعرية نعتقد أنها تنهض بوظيفة التعبير الموضوعي عن تلك التجارب الذاتية لجماعية بطريقة درامية.

وإذا عدنا إلى إنتاج الشاعر السياب للكشف عن هذا العمق الدرامي وتجلياته، فإننا نجد أن التشكيل الصوري الدرامي هو الغالب على القصائد المذكورة في الجدول السابق، غير أن الطبيعة البنائية والتعبيرية تختلف من قصيدة إلى أخرى بحسب حركة الشعور وتطور الموقف في القصيدة، ودرجة التركيز وعمق التوظيف البنائي والتعبيري للصور الشعرية وبالتالي تأخذ القصيدة مسارا بنائيا معينا يرتبط بتعدل المواقف أو تبدلها ومعها ينمو الانفعال بمزيد من الصور والمشاهد إلى أن يكتمل التشكيل الفني للقصيدة.

وإذا كان التشكيل الدرامي البسيط قد رأيناه في قصيدة "غريب على الخليج" يميل نحو البساطة السردية والصورية، من خلال نمو المقاطع والمشاهد التصويرية، وقد نجح الشاعر في تقديم صورة درامية قوامها وحدة شعورية ونفسية يعرفنا بالملامح الخارجية التي ترسم شخصية البطل في القصيدة، فإن قصيدة "المخبر" تعد نموذجا دراميا أكثر نضجا في رسم البطل رسما يمتزج فيه السرد والوصف عبر محاور متعددة، تضيء عددا من المواقع في حياة الشخصية، وتضعنا في مواجهة الحدث الشعري المتأزم وهي طريقة سردية أقل بساطة من تلك الطريقة التي سلكها الشاعر في قصيدته "غريب على الخليج".

ورغم أن الشاعر في قصيدته "المخبر"، يعبر بضمير المتكلم وبلغة خطابية حادة إلا أنه يتحول في القصيدة إلى شكل سردي يخفي الحضور الذاتي المباشر للشاعر وعن طريق الوصف و السرد المناجاتي « Le monologue intérieur » يستطيع الشاعر أن يتوغل إلى أعماق الشخصية، فيعريها ويكشف عن نواياها ويقدمها إلى القارئ كما هي[33]:

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم و الضمير

---

[33] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 184.

للظالمين، أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ، أنا الدمار، أنا الخراب

لكن لي من مقلتي - إذا تتبعتا خطاك

وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك - إبرتين

ستنسجان لك الشراك

وحواشي الكفن الملطخ بالدماء، وجمرتين

تروعان رؤاك إن لم تحرقاك

و تقول أصبح لا يراني، بيد أن دمي يراك[34]

إن القصيدة تحقق غايتها من التكثيف والتركيب عندما لا يكشف الشاعر في بدايتها عن الأسباب التي أدت به إلى هذا التصوير السردي الحاد، ثم تتعمق التجربة وتتعقد المشاعر فترى الشاعر ينطق بطله، كاشفا عن نفسه وشخصيته وتكوينه في المقطع الموالي، وعندئذ نتعرف على هذه الشخصية التي صارت نموذجا للطاقة العمياء، فهو عامل يعمل مخبرا للدولة، يتجرد من كل القيم الإنسانية ولا يبال بما يقال عنه، فتزداد الصورة الدرامية تعقيدا يغذيها التصاعد والتقابل بين تلك الشخصية، وهي تمارس عملها بلا مشاعر، وبين صورتها في السابق، قبل أن يقوم بهذا العمل السياسي، وتبلغ ذروة التأزم حينما نكتشف بعدئذ أن هذا الرجل لم يعد كغيره من أبناء وطنه، بل صار إنسانا آخر، فقد ضميره وإنسانيته، وراح يعبث في الأرض:

في البدء كان يطيف بي شبح يقال له: الضمير

أنا منه مثل اللص يسمع وقع أقدام الخفير

شبح تنفس ثم مات

و اللص عاد هو الخفير[35]

---

(34) بدر شاكر السياب، ديوان السياب، مج 2، انشودة المطر، قصيدة المخبر، ص ص 338، 339.

(35) المصدر السابق، ص 340.

القصيدة تسير في اتجاهين متعارضين، اتجاه الشاعر المتوتر الثائر وصوت "المخبر" الذي فقد ضميره ووطنيته، ثم ينتهيان إلى موقف واحد،يبرز فيه الشاعر إمكانات التعاطف والتواصل مع هذه الشخصية التي أعلنت عن ندمها، بعد إن انهارت مقاومة الرجل "المخبر":

إني سأحيا لا رجاء ولااشتياق ولا نزوع
لا شيء غير الرعب والقلق الممضي على المصير
ساء المصير
رباه إن الموت أهون من ترقبه المرير[36]

وبالتأمل في هذه القصيدة يمكن اعتبارها ثلاثة مشاهد رئيسية ففي المشهد الأول، يقدم لنا الشاعر صورة مفزعة وحادة ومرعبة، وهي الصورة البشعة التي تنشأ عن الغراب الذي يقتات من جثث الفراخ، وهي صورة انبثقت من الأوصاف والنعوث الكثيرة المقذعة التي امتلأت بها القصيدة الحقير – الغراب – الجثث – الدمار – الخراب – الذباب – الكفن وغيرها من الكلمات التي تثير مشاعر الاشمئزاز والحقارة، وبهذا الوصف الحاد في تقديم الحكاية، على شكل سردي تعاقبي متوتر، ينشأ الحس الدرامي.

أما المشهد الثاني، فتبرز فيه صورة الرجل قبل أن نطلع على نوعية العمل الذي يقوم به، بعد أن فقد ضميره الذي كان يراقبه، وصارت حياته طبيعية وعادية، وهي صورة تبلدت فيها المشاعر الإنسانية، لم يعد إنسانا، صار بلا إحساس وبلا ضمير، إنها صورة لا إنسانية متوحشة، وهي تؤكد صورة الحقارة والشؤم التي جسدتها الأشطر الشعرية الأولى وهي درجة أخرى قي التصعيد النفسي والتعبيري والبنائي في القصيدة، فجاءت صور القصيدة قوية حادة كثيفة مركزة.

---

(36) المصدر السابق، ص 342.

وفي المشهد الثالث والأخير ينهار الرجل تحت ضربات الضمير وتنتهي القصيدة بصورة الرجل المستغيث طالبا الرحمة والغفران.

وعندما نتأمل هذه المشاهد الثلاثة، نكتشف أن الحركة الزمنية والنفسية في القصيدة بدأت سردا وصفيا في الحاضر بضمير المتكلم، ولكنه السرد الوصف الذي لا يعلق مسار الزمن في القصيدة، فجاءت الصورة حيوية مطورة للحدث الشعري، لأنها سلطت الضياء على سلسلة من المشاهد والعواطف والملامح، وقد كان التصوير نافعا ومنقيا على السرد شيئا من الضياء والجمال الفني، وهنا تسقط مقولة تحقير العمل الوصفي التصويري في السرد "لأن السرد بلا وصف هو سرد بلا أناقة أو جمال"[37] وعن طريقه كان التجسيد الدرامي الذاتي لحرارة اللقاء بين الشاعر والواقع وتحولت التجربة الشعرية في القصيدة من مجرد حدث قصصي في البناء الشعري إلى حدث موضوعي، واعتقد أنها مرحلة أكثر عمقا وتقدما.

ولاشك أن المفارقة السلوكية بين الحاضر والماضي، بين صورة الرجل السوي والصورة البشعة التي صار إليها، تزيد السياق كثافة وعمقا وهي تدل على أن الثورة الانفعالية التي اجتاحت الشاعر وهو يرسم مواقف الرجل المخبر، تحمل إلينا أكثر من دلالة شعورية، و تستدعي إلى وعينا أكثر من معنى، من خلال شخصية نموذجية، ترمز إلى حياة قطاع عريض من أبناء المجتمع المغلوبين على أمرهم، بعد أن صارت حياتهم تحت رحمة الآخر بلا رحمة ولا شفقة.

ولولا هذه الصورة الدرامية المعقدة، وذلك البناء الشعري السردي لما تطور المعنى في القصيدة، ونعتقد أن تطور الشاعر قد حصل في رؤيته للأشياء، لأن تلك الانفعالات الصاخبة الحادة التي تحفل بها القصيدة ليست مجرد أحاسيس سطحية إزاء الواقع أو أحكاما جزافية، بل إن غضب الشاعر وتمرده وتوتره، هو صورة من صور الواقع المهتز الواقع الذي انهارت فيه كل القيم الإنسانية والحضارية والسياسية، وصارت القصيدة الواقع، مقبرة.

---

(37) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 297.

وبهذا التشكيل الموضوعي تحولت وحدة الصوت في القصيدة إلى صوت جديد وانتقلت معه القضية الاجتماعية من مستواها العام، إلى المستوى الفني الشعري، وبهذا الانتقال الدرامي المركز، فقدت كل الخصائص الغنائية الذاتية المباشرة، واكتسبت معالم جديدة، بعد أن مارسها الشاعر من خلال وجوده الذاتي الدرامي، وبذلك حملت هذه القصيدة أبعادا سياسية واجتماعية ((لم يكتسبها الشاعر من وضعيته السياسية أو نظريته الاجتماعية فقط، بل من خلال وجوده الفني الخاص ووجوده الذاتي المتفرد))[38]، وبهذه الصياغة يصبح التعبير بالصورة الدرامية تعبيرا بنائيا.

وهناك وجه آخر لهذه العلاقة الاجتماعية والسياسية، على نحو مغاير، تحولت فيه القضايا الاجتماعية إلى قضايا شعرية، وارتفعت إلى مستوى التعبير الفني، أو العلاقة الفنية وصارت أدوات التعبير نابعة أصلا من المفهوم الدرامي الجديد للشعر، ومن طبيعة التجربة الشعرية، وابتعدت عن "الوصف السردي الخارجي للشيء الجامد"[39] أو الحدث، وانهار معه البديل المادي المباشر لأصل أكثر مادية ومباشرة، وازداد الشاعر تطورا حينما تحقق ذلك الامتزاج العميق بين التجربة الذاتية والقضية العامة دون الخروج على النهج التعبيري والبنائي الدرامي، ولان هذا النهج تتنوع صيغه وتتعدد أشكاله، فإن الشاعر يضيف في كل مرحلة شيئا جديدا إلى هذا النهج الدرامي، فهو يغتني بكافة الأبعاد التي تنطوي عليها التجربة الجديدة.

ويبدو من خلال الدراسة النقدية للنماذج الشعرية، أن قصيدة "أنشودة المطر" تعد نموذجا راقيا ومرحلة النضج الفني في حياة الشاعر في مرحلة خفتت فيها النزعة الغنائية الذاتية، وبدأ يقترب من التعبير الدرامي الموضوعي، كصياغة فنية جديدة، بعد أن اتسعت دائرة اهتماماته الشعرية وتنوعت، وازدادت تشابكا مع الذات المبدعة، وانفتحت أكثر على آفاق التعبير الدرامي، في استغلال دلالة الخصب والنماء للأسطورة والموروث الشعبي، وتفاعلت عناصر التعبير مع عناصر البناء داخل الموروث العربي ومع منجزات الخطاب

---

[38] غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 164.

[39] المرجع نفسه، ص 169.

الحداثي الغربي الجديد، T.s. Eliot[40]، "اديت سيتول وبخاصة شعر، "ت. إليوت Edith Situiel"، وكأن من نتائج هذا الانفتاح الثقافي الواسع، أن كان الحصاد التعبيري الدرامي وفيرا في قصيدته "أنشودة المطر" التي يقول فيها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر

يرجه الجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

× × ×

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،

دفء الشتاء فيه إرتعاشة الخريف،

والموت، والميلاد والظلام، والضياء

فستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

كأن أقواس السماء تشرب الغيوم

وقطرة مقطرة تذوب في المطر

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

---

(40) وتأثرا بإليوت: T. s. Eliot في "الأرض الخراب"، وجد السياب في الإيقاع الأساسي للطبيعة في أساطير الحضارات الزراعية الأولى، إيقاع تتابع الجذب والازدهار، موت الخضرة ثم إنبعاثها.

ينظر أيضا: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة، مكتبة عين شمس، ص 270.

ودغدغت صمت العصافير على الشجر:
أنشودة المطر...
مطر...
مطر...
مطر...
تتثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تمسح ما تمسح من دموعها الثقال
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه، التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: "بعد غد تعود..."
لابد أن تعود
تعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر
وكيف يشعر فيه الوحيد بالضياع
بلا انتهاء- كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر
سواحل العراق بالنجوم و المحار
أصيح بالخليج: "يا خليج"
يا واهب اللؤلؤ، و المحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
"يا خليج
يا واهب المحار والردى...

× × ×

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

مطر...

مطر....

مطر....

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول.. حولها بشر

مطر....

مطر....

مطر....

وكل عام -حين يعشب الثرى - نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر...

مطر...

مطر...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة
مطر...
مطر...
مطر...
سيعشب العراق بالمطر[41]

تعتبر هذه القصيدة من بين القصائد الجميلة التي كتبها السياب في حياته الشعرية خصوصا في مرحلة الخمسينيات، ولذلك ذكرنا معظم مقاطعها لما تمتاز به من خصائص فنية متعددة سواء من حيث بناؤها أو من حيث أدوات التعبير فيها، فرغم أن الشاعر بدأ لقصيدة بمدخل غزلي وجداني يعتمد على فاتحة مسترسلة ((يواصل فيها السياب بناء صوره معتمدا أساسا على الاستعارة والتشبيه متكئا على رموز التضحية والفداء، بحيث صارت تلك الصور إلى ما يشبه مناظر جميلة بين قوة التضحية أو الموت: من أجل الجماعة من ناحية، وبين البعث المنتظر الذي هو نتيجة لحتمية الموت من ناحية ثانية، ويتضح هذا منذ بداية القصيدة))[42]

إلا أن هذه الفاتحة الوجدانية، لا تتحدث إلينا مباشرة و لا تعطينا عواطفه الذاتية، بل تصور موقفا نفسيا وفكريا تتوتر فيه علاقته بالواقع وبالوطن، وقد وفق الشاعر في تجسيد عناصر الموقف، فجعلها تتحرك بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهي الحركة الشعورية والنفسية والدرامية، التي تصنعها هذه الحركة السردية المتموجة، حينما يفر الشاعر من واقعه المؤلم باتجاه الماضي الجميل، حيث الطفولة وعرائش الكروم، ولكنه يفشل في

(41) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، م2 ، قصيدة أنشودة المطر، ص ص 474 و 475.

(42) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص 104.

الهروب من صور الألم والجوع والعراء، ولأن وعيه بالتاريخ يلاحقه ولا يتح له إمكانية النسيان والفرار من الذاكرة الوطنية اليقظة.

ومن هذه الحركة السردية التي تنقلها عبر أزمنة متداخلة، تقوم على قدر واضح من السرد، فإن هذه الحركة الزمنية سارت في خط متعرج يصعد وينحدر، تبعا لحركة الشعور وتقاطع الأزمنة الداخلية المتوترة، بدأت القصيدة في مقطعها الأول هادئة، ولكن سعادة الشاعر لا تدوم فصورة الكروم التي استعادت خضرتها بعد الجفاف، وصورة الأضواء المتراقصة على الماء وتحت ضوء القمر، بدأت في التراجع والذبول، ثم بدأنا نحس في القصيدة صعود الألم من جديد، كصورة مجداف أتبعه الموج في ساحة السحر، ثم يستمر هذا الألم في التصاعد و الاتساع، إلى أن تتحول القصيدة كلها إلى صورة شعرية درامية كلية في بقية المقاطع، بعد أن يصطدم الشاعر بالواقع المؤلم حيث يبدأ الضباب في الانتشار والامتداد رغم رحلة التداعي وعودة الذكريات وقصص الأم والجدة ومرح الصغار في جداول المياه المتناثرة تحت أقدام أشجار النخيل، وهكذا نكتشف درامية التعبير والتصوير والسرد، التي تنشأ عن تلك المقارنة بين زمنين مختلفين، الزمن الماضي ببراءته وزمن الحاضر بجراحه وآلامه و أحزانه، لذلك تصبح كل قطرة من قطرات المطر، هي دمعة محترقة من عيني وطنه العراق، الذي يتألم ويتوجع في صمت لفراق ابنه المشرد السياب.

وهنا تبدأ رحلة جديدة من المعاناة، ينتقل فيها الشاعر من المستوى الذاتي إلى مستوى التجربة الوطنية والاجتماعية، عندها يتحول التعبير من دلالته البسيطة، إلى دلالة درامية إيحائية مؤثرة، وعن هذه الدلالة يتشكل الأفق الدرامي للقصيدة، حينما يربط الشاعر مأساته ومحن وطنه بالجلادين وأسراب الغربان والجراد، والمستغلين لدمه وثرواته،فازدادت الصورة قتامة وسوادا، وأصبح الوطن بلا أمل ولا مستقبل، ولم تعد صورة نزول المطر تفرحه كما كانت من قبل، بل غدت قطرات من الدماء تنزف وتسيل بلا توقف حتى المطر لم يعد مفيدا إذا انهمر:

وفي العراق جوع

ويثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

ثم تأخذ هذه التجربة الجمعية في الاتساع والتمدد، فيصبح الحديث عن الوطن المرأة حديثا عن الوطن[43] الكبير، حينما تتعانق صورة العراق بصورة الخليج ويصير الحل الجذري لهذه المأساة، هو في هطول المطر وقيام الثورة ومقاومة أسراب الأفاعي والغربان والجراد.

ثم تزداد الصورة اتساعا حينما تنفتح التجربة الوطنية والقومية على البعد الإنساني حينما يتوجه الشاعر إلى الكادحين في شتى بقاع العالم على اختلاف ألوانهم وأجناسهم، ومبشرا بقرب الخلاص والتحرر من هيمنة الإقطاع والمستغلين، وأن الطريق إلى الحرية هو طريق الكفاح والتضحية وأن تلك القطرات التي يصنعها العرق والرجاء ستتحول في نهاية المطاف إلى سيول جارفة، وطوفان مدمر يقلع جذور الجراد والغربان، ورغم أنه طريق طويل وشاق إلا أنه سيلد فجرا جديدا، كما يخرج الوليد من رحم مبلل بالدماء.

ونحن إذا ألقينا نظرة شاملة على هذه القصيدة للشاعر السياب وجدناها تزخر ببنية تعبيرية ودرامية نشأت عنها صورة كلية جسدت تجربة وجدانية جماعية مركبة، يتجاذبها الأمل واليأس، الحركة والسكون، القوة والضعف، والثورة والألم، الماضي الجميل والحاضر المأسوي، والمستقبل البعيد، وعلى أساس هذه الثنائيات التي تقابلت وتعاقبت في حركة درامية نابضة متوترة تصعد إلى أن تصل الذروة، ثم تهدأ لتعود أكثر عمقا وتركيبا ومن هذه الحركة الدرامية المتغيرة، يتشكل البناء الدرامي المعقد في شعر السياب.

---

(43) حركات التجديد في الأدب العربي، محاضرات في الأدب العربي، مقال بعنوان: التجديد في الشعر العربي الحديث، مع دراسة قصيدة أنشودة المطر، بقلم، جابر عصفور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، 1975، ص 165.

ولا شك أن نجاح الشاعر في بناء صوره و تعابيره الشعرية يعود في جانب كبير منه، إلى أدوات التعبير الدرامي التي وظفها الشاعر بشكل مكثف، يكشف عن قدرة غنائية كبيرة، يعرف كيف يستثمر تقنيات الحداثة الشعرية الجديدة بوعي فني راق:

أولا: فهناك تعدد الأصوات، وهذا من شأنه أن يدعم موضوعية الصورة بشكل قوي يشترك في تشكيلها، صوت الشاعر، والأصوات المضادة، صوت الجلادين، صوت الغربان... صوت الفلاحين، أصوات الطبيعة، وهناك أصوات كثيرة يتضمنها السياق الصوري في القصيدة، بهذه الإمكانية التعبيرية الدرامية أمكن للقصيدة أن تدعم سياقها الدرامي، بتوترات سردية مختلفة.

ثانيا: وبفضل تقنية تيار الوعي، استطاع الشاعر أن يتحرك بنا بين الماضي والحاضر والمستقبل، ليضعنا أمام حشد كبير من الصور والمواقف تتقابل في علاقات جدلية تعمق مناخ القصيدة و وتضفي عليها قدرا من التركيب والتكثيف، ولا شك أن التنقل بين أمكنة ومدن تحقق بفضل تقنية المونتاج، التي أتاحت للشاعر هذا الامتداد والتنقل من العراق إلى الخليج إلى أقطار أخرى.

وإلى جانب الأساليب التعبيرية السابقة، وظف الشاعر التكرار بشكل فني ناضج فتكررت الكلمة الواحدة، مما يدل على الحركة والكثرة والاندفاع، مطر، مطر، مطر، ويتكرر الفعل الواحد تأكيدا لاستمرارية الحياة وتجدد الثورة (يعشب، سيعشب، يعود...) كما برع الشاعر في استخدام الفعل المضارع بشكل ملحوظ، فنهضت الأفعال: (ينأى، تورق يستفيق، تعود، تنشج، ينثر، تطحن، نشبع...)، بنقل الحركة الشعورية والمادية ولتعميق هذه الحركة،عمد الشاعر إلى استخدام الأفعال متتابعة في أكثر من موضع على مستوى المقاطع الشعرية كلها.

وقد برز عنصر الحركة في القصيدة بسبب هيمنة الفعل المضارع في القصيدة، إذ تكرر بصيغ مختلفة، تحولت فيها الجملة الفعلية إلى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع بين عناصر التجربة، فضلا عن ملاءمة إيقاع القصيدة لتشكيلاتها الحرة المتنوعة، التي نهضت وحدة الرجز بدورها في نقل توترات الشعور ونبض التجربة وسرعة التداعي النفسي

ر لمعنوي، وبهذه الإمكانية الإيقاعية الثرية لبحر "الرجز" صارت مناسبة للتشكيل الدرامي شعري المعاصر.

وبالإضافة إلى ذلك، عمد الشاعر إلى توظيف البعد الأسطوري الرمزي بواسطة شارات خفية مناسبة من تاريخ الأسطورة بدلالاتها المتعددة في الخصب والنماء.

وفي النهاية تبقى "أنشودة المطر" قصيدة متطورة، امتزجت فيها التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية، وعبر عن هذا الامتزاج بأسلوب موضوعي بعيد عن المباشرة والتقريرية مما يؤهلها لأن تكون نموذجا شعريا دراميا يؤكد بوضوح هيمنة الصورة الدرامية الجماعية وحضورها البارز في المخيلة الفنية عند الشعراء الرواد، ولاسيما في شعر السياب إلى جانب لمومس العمياء، و"مدينة بلا مطر"، "حفار القبور"، "ليالي السهاد" "أحبيني"، "شناشيل ابنة الجلبي"، وغيرها من النماذج الشعرية الناضجة التي تتعدد صورها الدرامية التعبيرية، وعلى عكس القصيدة السابقة التي قدمت لنا تجربة درامية جماعية، اعتمدت بشكل على التصوير الشعري الموحي غالبا، والوصف السردي أحيانا، فإن قصيدة "المومس العمياء جاءت في صورة بنائية جديدة، وهنا نختلف مع من اعتبرها قصيدة قصصية[44] أو قصيدة طويلة ثم توقف السياب عن كتابة مثل تلك المحاولات بعد عودته إلى العراق، وأصبح مثل هذه القصائد لا تتسع له صدور المجلات والجرائد بسبب الحجم و أن العثور على ناشر يضطلع بنشر كل قصيدة على حدة في كراسه أمر عسير، ولهذا اضطر أن يعود إلى الشكل المتوسط أو القصير[45] لأننا نظن أن الشاعر لا يطمح إلى تقديم شعر قصصي متكامل داخل البنية الشعرية، بل كان يسعى إلى إغناء القصيدة الحديثة وتطويرها والسير بها نحو آفاق التعبير الدرامي، الذي قلنا عنه بأنه التعبير الموضوعي عن التجربة وأن العناصر السردية في القصيدة، لا تجعلها قصيدة قصصية بالضرورة، بل تحيلها إلى قصيدة غنائية أو درامية، ولا نود أن نستفيض كثيرا في متابعة هذا الإشكال الذي ناقشناه من خلال تصور جديد اقترحناه في هذه الدراسة.

---

[44] محسن أطيمش، دير الملاك، ص 27.

[45] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط2، بيروت، دار الثقافة، 1972، ص 180.

ولذلك فإن حديثنا عن التشكيل الدرامي لا يتضمن الحديث عن القصة كغرض فني وإنما كتشكيل بنائي وتعبيري في القصيدة، أما فيما يتعلق بمسألة توقف الشاعر عن كتابة المطولات الشعرية بعد رجوعه إلى العراق، فنحن نرى أنها مسألة مرتبطة بمعطيات التطور الفكري العام، في فترة الخمسينيات وظروفها التي ساعدت على بلورة الثقافة الجديدة القائمة على الانفتاح والنظرة الشمولية للصراع العالمي، وكسر العزلة وحالة الانسداد التي واجهت تجربة الشعر الحر في بدايتها، وبتجديد افقها التعبيري والبنائي، وترقية العقلية الدرامية باعتبارها عقلية تقنية في صياغة الواقع المعاصر، وبالتالي كان الشاعر السياب يميل أكثر في تلك الفترة إلى التشكيل الدرامي الجماعي المعقد، لأن التجربة الاجتماعية الجديدة، صارت حدثا ملحميا، واكتسب النضال بما فيها قوى التحرر مضمونا إنسانيا شاملا وبذلك تراجعت مساحة الذات، وتصاعدت مساحة الجماعة في الوجدان الشعري كتجربة درامية جمعية، ولكنها تقلصت بدورها في مرحلة الستينيات أمام تصاعد تجربة درامية ذاتية جديدة وبنفس سردي آخر، دون أن تكون لمسألة الوقت أو ضيقه، علاقة بالمسألة القصصية في شعر السياب أو بمسألة الطول والقصر، وهي قضية تم حسمها في الفصل السابق.

وللتعرف على صورة جديدة من التشكيل الدرامي المعقد لا بأس أن نتوقف بالتحليل عند قصيدة 'المومس العمياء' التي نالت عناية كبيرة من الدراسة والاهتمام النقدي[46] ولن أسترسل في الحديث عنها من حيث موضوعاتها أو من حيث أنها قصيدة قصصية كما يفهمها البعض[47] لكن سأجمل الحديث على نحو مخالف، وقد أفضى بنا التأمل النقدي في هذه القصيدة الدرامية المذكورة إلى ملاحظة ذات أهمية بارزة، وتتمثل في أن التشكيل الدرامي في هذه القصيدة قد تحقق على النحو التالي:

أولا: أن القصيدة تعتمد على العنصر السردي باعتباره عنصرا تعبيريا وبنائيا، ولا تقف عند حدود الوصف أو السرد القصصي فقط.

---

(46) جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1964،ص 180.

(47) محمد اطيمش، دير الملاك، ص 29.

ثانيا: أن القصيدة توفرت فيها أدوات تعبير أخرى، كالحوار والمونتاج و التداعي الحديث الذاتي، والرمز والأسطورة وغيرها.

ثالثا: ثم أنها مكنتها تلك الأدوات من المزج بينها، واشتركت في صياغة الصورة الدرامية الكلية، وصارت خلقا وتشكيلا فنيا متماسكا، من حيث البناء، أي الأحداث والشخصيات والسياق، ومن حيث الزمان والمكان كذلك.

وإذا كانت أحداث القصيدة يحكمها خيط قصصي، تتغير درجته السردية باستمرار، مما يجعل حركة القصيدة تسير في حركة أفقية مترابطة ومتدرجة أحيانا، ومتقطعة منكسرة أحيانا أخري، مما يجعل بنيتها السردية والوصفية تميل نحو التكثيف والتعقيد، بناء وتعبيرا.

تبدأ القصيدة بفاتحة تمهيدية وصفية امتزج فيها العنصر السردي بالعنصر التصويري بالعنصر الأسطوري، وعبر هذا التشكيل الدرامي تنشأ صور زيف المدينة و صورة الواقع الملوث بالخداع والنفاق والتهور والضياع ومن هذه المفردات تنتصب عيون ميدوزا[48] وأحفاد أوديب الضرير[49]

وتبدأ القصة بصورة بائع الطيور الذي تسمع صوته سليمة 'العمياء' فتتذكر فاجعتها في أبيها حتي احترفت البغاء، ثم تتذكر حارس المبغى طوال الليل في حين تعيش زوجته في جوع مادي وعاطفي يجعلها تقع هي الأخرى في الرذيلة والبغاء مع أنها زوجة الشرطي الذي يحرص البغاء: وتبدأ القصة بصورة بائع الطيور الذي تسمع صوته سليمة 'العمياء' فتتذكر فاجعتها في أبيها حتي احترفت البغاء، ثم تتذكر حارس المبغى طوال الليل في حين تعيش زوجته في جوع مادي وعاطفي يجعلها تقع هي الأخرى في الرذيلة والبغاء مع أنها زوجة الشرطي الذي يحرص البغاء:

---

(48) في الأساطير اليونانية عيون 'ميدوزا' تحول كل من تلتقي به عيناه إلى حجر.

(49) الأسطورة المعروفة أوديب الذي فقأت عيناه.

يا ليت حمالا تزوجها يعود مع المساء
بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين
لكن بائسة سواها حدثتها منذ حين
عن بيتها وعن أبنيتها، وهي تشهق بالبكاء
عن زوجها الشرطي يحمله الغروب إلى البغايا
كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا
وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح
تصغي وتحتضن ابنتيها في الظلام إلى النباح
وإلى الرياح تئن كالموتى وتعول كالسبايا(50)

ثم تتعرض بطلة القصيدة إلى ما تعرضت إليه من الخداع والتضليل إلى أن وقعت في المبغى، ثم تفقد بصرها، وتلد بنتا في المبغى ثم تموت.

وبذلك يتلاشى أمل هذه المرأة البائسة، وتبقى فريسة الفقر والجوع تنتظر الموت،وهكذا تنتهي هذه القصة، وتبقى المأساة بلا نهاية، وتتحول "المومس العمياء" في القصيدة إلى صورة للمدنية المنهارة العمياء، التي لا تبصر والتي عصف بها الجهل والتخلف والفساد في زمن أصبح لا يعرف الشفقة و لا الرحمة.

إن الأحداث بهذا الشكل لا تصلح لأن تكون قصة متكاملة كما يرى بعض الدارسين، لكنها من وجهة نظرنا، يمكن أن تشكل بناء سرديا يسير في حركة رأسية متغيرة. تبدأ القصيدة من النهاية لتعو د إلى الوراء وبذلك يعصف الشاعر بالقوانين الزمنية التقليدية القائمة على التسلسل والتعاقب فجاءت أحداث القصيدة عامرة بالمواقف و النفسية، تجتمع خيوطها لتشكل صورة درامية مأساوية بلغت ذروتها من التكثيف حينما تستمر الحيرة وتبقى القصة بلا حل.

---

(50) بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، م2، ص 523.

وبالتأمل في القصيدة يتبن أنها تقوم على البناء السردي، الذي يحقق دراميتها التعبيرية التصويرية على اكثر من مستوى.

أ- تعدد الأصوات في القصيدة، صوت الشاعر، صوت المومس وصوت الأب وصوت حارس المبغى، فضلا عن أصوات أخرى موجودة إيحاء.

ب- وفيها حركة زمنية رأسية بارزة، تتحدد في حركات جزئية لم تراع ترتيب الأحداث ترتيبا زمنيا خارجيا، بحيث جاءت على نحو مخالف.

ج- هذه الحركة الزمنية الرأسية المكثفة تزيد من درامية الموقف وموضوعية العرض والتصوير.

وفضلا عن تعدد الأصوات ورأسية الحركة، تنهض الصور التعبيرية بتعميق البعد الدرامي في القصيدة، فيتجه الشاعر إلى التصوير الموضوعي الذي لا يخلو من إيحاء وتمثيل ولا شك أن رؤية الشاعر في هذه القصيدة قد تعمقت بصورة واضحة كما تدل صور القصيدة و أصبح الشاعر يدرك حقيقة المأساة، وأبعاد الواقع الاجتماعي المتدهور، ومن هنا لم تعد "المومس العمياء" في نظر الشاعر بعدما تغلغل في أعماق تلك الشخصية مجرد جسد أنثوي منهار تحت ضربات الفقر والعمى والبغي، بل أصبحت صورة درامية لواقع مفكك.

وهي الصورة التي تنطوي على دلالة رمزية إيحائية، وأن هذه الدلالة العميقة، ليست تصورا نظريا فقط، وإنما يسندها الواقع، ويتجسد ذلك في صورة امرأة ضحية وضع اجتماعي سيئ.

ويبلغ الشاعر بصورته الدرامية غاية من النضج والتصور الحي عندما يصف جسدها المنطفئ، ومرضها الذي أطفأ هو الآخر شهوة الدم في الرجال:

عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال
وتحسسته كأن باصرة تهم ولا تدور

في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور[51]

وبهذا التصوير الدرامي الحي، يرتفع مستواه إلى مستوى فاوست، وهملت، ودون كيشوت[52]، في رسم مثل هذه النماذج الإنسانية والتغلغل في دراستها دراسة عميقة.

وقد وفق الشاعر في نقل الزخم الشعبي والاجتماعي، بما تضمنته القصيدة من أمثال وحكم وأدعية، فضلا عن الجو الشعبي بأنغامه وطقوسه في صور شعرية متتابعة تسهم في إطالة الجملة وتنميتها كما يبدو في مطلع القصيدة:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة..مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهار الدفلى ، مصابيح الطريق
كعيون "ميدوزا "*() تحجر كل قلب بالضغين
وكأنها نذر تبشر أهل " بابل " بالحريق[53]

حيث نلاحظ حضورا مكثفا للتشابيه وللفعلية والتكرار، ويرمي الشاعر من خلال هذه السلسلة التعبيرية إلى تثبيت تلك الصورة الدرامية في الوجدان الجماعي بوصفها أداة تعبيرية موضوعية، تضعنا في قلب الحدث المأساوي، نحس بألم هذه المرأة وأسفها وندمها، ومما يزيد تلك الصورة الدرامية كثافة وتعقيدا، المصاحبات اللغوية وتوظيفه للرموز والأساطير ومفرداتها في الموت والميلاد، وقد استثمرها الشاعر للدلالة على قوة المجتمع وعمى القلوب، إنها العناصر الدرامية التي نشأ عنها التعبير الصوري الموضوعي، بعيدا عن الغنائية والذاتية، وبهذه الشبكة الرمزية والأسطورية والبلاغية، التشابيه، الجمل الفعلية،

---

(51) المصدر السابق، ص 518.

(52) عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، دار الشؤون الثقافية العامة ط 2، 1986،ص 22.

*فعيون "ميدوزا" في الأسطورة تحول كل من تلقاه إلى حجر، ولكن مصابيح الطريق لا تفعل ذلك، لأن المسارب إلى المومس آمنة، ونتيجة طبيعية لسوء العلاقات بين الناس في المدينة، ومصابيح الطريق قد تكون نذير بحرق بابل.

(53) بدر شاكر السياب، ديوان السياب، م، ص 509.

ميدوزا ، أوديب أبو الهول، افروديتا فاوست، أبوللو، وهي شبكة واسعة، تعددت مصادرها وروافدها الثقافية والفنية، استعارها الشاعر للتعبير بطريقة درامية، عن تجربة شعرية عميقة وشاملة بكل أبعادها الوجدانية والاجتماعية والإنسانية والحضارية.

وفي نهاية هذا التحليل، نشير إلى أن النجاح الدرامي الذي حققه الشاعر في هذه القصيدة وغيرها، لا يعود إلى طبيعة الحدث القصصي ومدى اكتماله أو قصوره فنيا، لأن هذا الكلام يقودنا إلى موضوع مستقل أخر هو القصة، وإنما فيما نحسبه نجاحا متميزا، يعود في كثير من جوانبه إلى حرص الشاعر على تطوير أدوات التعبير الدرامي بترقية وإثراء التجربة وتطوير الموقف النفسي والفني والتعبيري، وبهذا يصبح هذا النجاح الدرامي المعتبر تعبيرا موضوعيا وتشكيلا صوريا انبثق هو الآخر من اتساع الرؤية ونمو التجربة وثراء التعبير الفني، من سرد، وموسيقى، و وصف، وحوار ومونتاج، يسمح كل ذلك بالتصوير الدرامي، وبه يخرج الشاعر من الأفق التصويري الذاتي إلى فضاء تعبيري يوفر للقصيدة قدرا كبيرا من الحياد والموضوعية، وشكلا من أشكال التعبير الديموقراطي في القصيدة.

إن هذه المخيلة الدرامية صارت أداة لتوليد المعرفة الفنية في القصيدة، تتغذى من جميع مصادر المعرفة وكل ألوان التعبير المتاحة للشاعر، والخروج من دائرة التعبير الضيق والمحدود، إلى دائرة التعبير الإنساني الشامل، وعبر هذه الثقافة الدرامية، يتطور الموقف الوجداني الجماعي، والذاتي من خلال الانفتاح المستمر على منظومة التعبير الواسع الذي يعيد إنتاج البلاغة ويغذي الوظائف الحوارية في اللغة الشعرية، بواسطة أدوات التشكيل الشبكي القادر على التفاعل مع شبكية وتعددية المسارات الزمنية والوجدانية في القصيدة.

وقد بينت النماذج الشعرية السابقة، أن التشكيل الدرامي بصيغته الوجدانية الجماعية كان حاضرا بقوة في المخيلة الفنية عند السياب في الفترة الواقعية، لكنه بدأ في التراجع التدريجي بعد انهيار النموذج الدرامي الواقعي ليأخذ صيغة وجدانية درامية ذاتية على نحو مغاير لتلك الذاتية الغنائية، التي جاء الحديث عنها في الفصل السابق، وهي صيغة تعبيرية ذات طبيعة بنائية درامية معقدة كذلك، ولكنها تجربة منفتحة أكثر على أدوات

التعبير الدرامي مما يسقط الرأي القائل بالعودة الرومانسية للسياب[54] في أخريات حياته، وتنهار مقولة الارتداد الغنائي الرومانسي، لأن التجربة الذاتية المتصاعدة بشكل قوي في المجموعات الشعرية الأخيرة للسياب، جاءت في صياغة درامية جديدة واعتمدت على العرض الموضوعي في بلورة الموقف الوجداني الذاتي، يؤكد ما قلناه سابقا، من أن الشاعر الواحد كان يتطور داخل نهجه البنائي بصيغ متعددة ومرنة، ولا يتضمن في رأينا ارتدادا أو تراجعا باتجاه التعبير الرومانسي، بقدر ما يبين بوضوح المتغير الشعوري والفكري والتعبيري الجديد وهي الإضافة الفنية الجديدة كذلك، التي كانت ثمرة من ثمار الرؤية الشمولية للواقع.

وإذا كانت المرحلة الواقعية أطول المراحل الزمنية، ولكنها أقل غزارة من حيث الإنتاج الشعري، فإنها كانت ثرية وعميقة من حيث التعبير والبناء، وقد كان الهاجس الاجتماعي بأبعاده الفكرية والفنية يغطي مساحة كبيرة في خريطته الشعرية، واتسعت بذلك مساحة التعبير الدرامي الجماعي بصيغه المتعددة.

ولكن هذا الهاجس الاجتماعي الجماعي سرعان ما بدأ في التراجع والتقلص، حينما اكتشف الشاعر أن المتطور الغنائي كان يتعلق بالمثال والتجريد، ويصطدم بالواقع، وأن المنظور الواقعي، كان يركز على فكرة الآخر، وأطروحة التضحية والفداء، وحلت أطروحة الأنا الآخر، الأنا النحن، محل أطروحة الأنا الفرد، وهي الفترة التي ألهمت الشاعر مقارباته المتنوعة للرموز والأساطير، بحثا عن معاني النماء والخصب والتجدد.

أما وقد أصبح الواقع يحاصره من جميع الجهات، الموت، المرض السياسة، الفكر، فقد تغير الموقف الوجداني رأسا على عقب، وغدت التجربة الشعرية بأدواتها البنائية والتعبيرية، واقعا حقيقيا، وتجربة واقعية مرة يعيشها الشاعر في كل وقت، ومن هذا الوضع الوجداني الجديد، نشأت التجربة الدرامية الذاتية المعقدة، وعنها انبثق التشكيل الصوري والتعبيري المركب كذلك، وتغيرت الأدوار الفنية للصور والرموز والأساطير، و لم تعد

---

(54) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979 ص 124.

بلاغة الصورة، هي بلاغة المتخيل الأسطورة، و إنما أصبحت هي بلاغة الأسطورة الواقع المسحوق الذي لم يعد يبعث على الأمل والإشراق، بل صارت القصيدة صورة درامية ذاتية كثيفة ومغيمة، تعبر تعبيرا موضوعيا غير مباشر عن تجربة عاصفة ودامية أصبحت تشكل مادة ثقافية ووجدانية تغذي أدوات التعبير في القصيدة، ويكفي أن نلقي نظرة فاحصة على مجموع القصائد الشعرية الواردة في "المعبد الغريق، شناشيل ابنة الجبلي"، لرأينا الخواتم الدرامية التي تؤكد انهيار الشاعر، الصورة الدرامية الجماعية المتفائلة وبروز صورة الشاعر الدرامي الذاتي المنهزم، وبهذه الطريقة ينهار الحلم الغنائي ينهار الأمل الواقعي، فنجد أنفسنا وجها لوجه أمام صورة جديدة ولغة جديدة كذلك. إنها لغة الموت، لغة الألم ،لغة الوداع، ولغة المرض القاتل، وهي الصورة الدرامية الذاتية المعقدة التي كانت تتغذى من المخيلة الواقعية الجديدة، ومن صور المقبرة التي صارت جزءا من المدينة:

"إذا ما هزت الأنسام مهد السنبل الغافي

كأن الزورق الأسيان منه يسيل في حلم،

عصرت يدي من ألم.

فأين زوارق العشاق من سيارة تعدو

ببنت هوى؟ وأين موائد الخمار من سهل يمد موائد القمر؟"[55]

وتتميز هذه المرحلة الدرامية الذاتية المركبة بتضخم الوعي الذاتي بمعزل عن الوعي الجماعي قاد الشاعر إلى فضاء المغامرة والتجريب الفني ومن خلال رفض المصالحة مع الواقع، كأن الشاعر تحت ضغط نفسي معقد وحالة إحباط عنيفة قاسية، جعلته يشعر بالانسحاق والحصار والاغتراب وهذه الحالة الدرامية كانت لها امتدادات في الواقع العربي الذي يزخر بجملة من التناقضات السياسية والفكرية، وكان الوعي الفاعل المؤهل للتغيير والحداثة محاصرا ومطاردا كذلك، وفي مثل هذا الجو الدرامي الكابوسي وفي حالة غياب

بدر شاكر السياب، ديوان السياب، م2، المعبد الغريق، قصيدة "أم البروم"، ص 134.

الوعي الاجتماعي الملتزم، بدأ الشاعر السياب يصوغ تجربته الذاتية وبتعامل فني منفتح أكثر على مفردات الحداثة الغربية المعاصرة، وضمن هذا الإطار السوسيو – ثقافي تبلور الموقف الدرامي الذاتي المكثف في شعر السياب، في إعادة صياغة التجربة الشعرية بطرق وأساليب و أفضية شعرية جديدة كاستخدام المونولوج والقناع والإفادة من الدلالات الرمزية للأسطورة والموروث الشعبي وغيرها.

ويمكن أن نذكر هنا أن الشاعر السياب في هذه المرحلة الدرامية الذاتية لم يكن يعبر عن وعي رومانسي متضخم ومنغلق، وإنما كان وعيا جديدا ومتطورا للذات كجزء من وعي الجماعة[56]، تجسده هذه الصورة الشعبية الدرامية المؤثرة، وذلك الموال الشعبي العراقي الذي يغنيه الأطفال ساعة هطول المطر:

يا مطر يا حلبي

عبر بنات الجلبي [*]

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطر من ذهب.

تقطعت الدروب، مقص هذا الهاطل المدرار

قطعها ووراها

وطوقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار

كغرقى من سفينة سندباد، كقصة خضراء أرجأها وخلاها

إلى الغد (أحمد) الناطور وهو يدير في الغرفة

كؤوس الشاي، يلمس بندقيته ويسعل ، ثم يعبر طرفه

الشرفه

---

(56) فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 191.

(*) الجلبي لقب هو عند المصريين "شلبي

متى يتوقف المطر ؟[57]

ومن صورة انتظار الغيث، إلى صورة انتظار الحبيب في قصيدته: أجيبيني التي جاءت في شكل لوحات ومشاهد درامية و كل لوحة هي تعبير، هي تجربة، هي بناء لحدث وجداني لم يعرف استقرارا أبدا ولذلك نلاحظه بصور كثيرة ومتعددة، تضعنا على خشبة الواقع الوجداني و بواسطة أدوات التعبير الدرامي، السرد، الحوار، المونتاج، التداعي الإيقاع، تجيء هذه القصيدة المركبة في شكل تعبيري أشبه ما يكون بتقنية التعبير المتعدد الوسائط Multi-imédia

تمتزج فيها كل العناصر التعبيرية اللغوية والبلاغية والسردية في كل متكامل وفي نسق درامي معقد، وتشكيل صوري شبكي مقاطع ولقطات، وصور، وأحداث، وشخصيات، تبدو مجزأة ومتناثرة ولكنها على المستوى الدرامي والفني متعالقة ومترابطة في إخراج شعري مثير، بدءا من صورة الراعية البدوية، إلى صورة ذات المنديل الأحمر و صورة الأقحوانة إلى صورة الزوجة إقبال إلى صورة الكاتبة البلجيكية لوك نوران[58]

ومن خلال التقابل والتعارض[59] والمفارقة القائمة بين المثال والواقع يتأزم الموقف الشعوري وتتعقد معه أدوات التعبير وتزداد الهوة بين الشاعر والواقع، ويصبح الحديث عن المعاناة الذاتية إحساسا جمعيا يرزح تحته الشاعر والمجتمع، مستغلا العنصر الرمزي والأسطوري والتعبير الصوري الموحي:

شباك وفيقة في القرية

نشوان يطل على الساحة

كجليل تنتظر المشيه

---

[57] بدر شاكر السياب، ديوان السياب، م2، شناشيل ابنة الجلبي، ص 600.

[58] حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص 243.

[59] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص 114.

ويسوع وينشر الواحه
إيكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطلق
إيكار(*) تلقفه الأفق(60)

ثم يواصل اطلاليته في قصيدة "شباك و فيقة -2- فيقول:

أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع
تبينته من خلال الدموع
كأني بي أرتجف الزورق
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحار
ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق(61)

وبهذه الطريقة الرمزية، يتحقق ذلك المزج الفني الواسع بين تلك الأبعاد الواقعية الذاتية، وتلك الدلالات الأسطورية الرمزية، ومن هذا التجاوب تنشأ العلاقة الدرامية الجدلية، ويولد المنطق الشعري الموضوعي في القصيدة، ويصبح التعبير الصوري وليد الخلق الموضوعي الشامل، وهو ما يريد أن يقوله الشاعر لغة وصورة وتركيبا وبناء، وكل قصيدة لها تركيبها وتشكيلها، فالتشكيل ليس مفصولا عن القصيدة، وحين يصير الشاعر هو شاعر التجربة الشمولية، تصبح شمولية التجربة هي شمولية الصورة والتعبير التي يصنها التأمل الواسع في الواقع وفي التاريخ وفي الأسطورة وفي الفكر وبذلك صارت القصيدة مسرحا

(*) إيكار: إبن ديرالوس، الذي صنع جناحين من الشمع، طار بهما من مينوس في جزيرة كريت فأذابت الشمس جناحيه، وسقط في البحر غريقا.

(60) بدر شاكر السياب، المعبد الغريق، قصيدة: شباك وفيقة 1، ص 117.

(61) المصدر السابق، قصيدة "شباك وفيقة 2"، ص 121.

تتحرك على خشبته مختلف الكائنات حية ونابضة، وتتجسد عليها عذابات الإنسان وانتصاراته على مر العصور.

وإذا كان الشاعر السياب يتطور كما على المستوى الغنائي تعبيرا وبناء، كما تبينه الدالة البيانية المرفقة بهذا البحث، وكيفا على المستوى الدرامي الجماعي لقلة نماذجه الدرامية وضآلة مساحته في الخريطة الشعرية للسياب، ثم يبرز هذا التطور التعبيري أكثر على المستوى الدرامي الذاتي كما وكيفا، في دواوينه الأخيرة، فإن الشاعر البياتي استطاع أن يطوي المرحلة الغنائية بسرعة ملحوظة، وانفتح على معطيات التعبير الدرامي بشكل مكثف وامتزج لديه الوعي بالذات مع الوعي بالجماعة، وارتبط شعره منذ البداية بالكفاح العربي أوثق ارتباط، عكس السياب الذي كانت تظهر في شعره الملامح الغنائية بشكل بارز، ولكنها عند البياتي بدأت تخف حدتها بعد أن اهتز الواقع الحضاري الجديد، تحت ضربات الحداثة والتجديد واستفاق الشاعر البياتي من نزعته الرومانسية والغنائية، في وقت مبكر فوجد نفسه وجها لوجه أمام الواقع المر، شعب مقيد، وحضارات تبددت وأخرى في طريق الظهور فاستولى على نفسه السأم فنفر من المدينة وثار ضد التقليد والرجعية، واتخذ لنفسه نوعا جديدا من الشعر ليعبر به عن هذا الواقع[62]

إن هذه الاستفاقة وموقفه الثائر على الواقع والمدنية بصفة خاصة لم يأت صدفة، وإنما كان عبر مراحل متسلسلة تبعا لتطوره الفكري والإيديولوجي، فهو ابتداء من مجموعة "ملائكة وشياطين" رافض للواقع وفي "أباريق مهشمة" ثائر، رومانسي متمرد، وفي "سفر الفقر والثورة" صار شاعرا ثوريا واقعيا، وفي "الذي يأتي ولا يأتي" و "الكتابة على الطين" نجد الشاعر يريد بناء عالم جديد عن طريق إعادة بناء هذا العالم الجديد[63]

وبهذه الصورة يتشكل الموقف الثوري عند الشاعر البياتي ويقول معبرا عن هذا: ((وعندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينيات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم عليه اليأس، وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة

---

(62) أحمد أبو السعد، الشعر والشعراء في العراق دراسات ومختارات، القاهرة، دار المعارف، 1957، ص 275.

(63) صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987، ص 107.

لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء و لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم، ولكنني اكتفيت بتصويره، وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد، بل كان مرتبط بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه دون الثورة – هو بداية الالتزام...... كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير وإلى اكتشاف بؤسها المفزع))[64]

إن هذه الرؤية المتمردة استأثرت بنسبة كبير ة من قصائد "أباريق مهشمة" ثم اتسعت في "المجد للأطفال والزيتون" وفي مجموعته "أشعار في المنفى و "كلمات لا تموت" وارتبطت بالواقع وبالإنسان وأصبح لهذه الرؤية الثورية قيمة إنسانية واجتماعية، من أجل الحرية يموت المناضلون المخلصون، ويتحولون إلى رموز للبطولة والفداء، وبهذه الصورة البطولية تصبح التضحية لها معنى، ثم تصير رمزا أو أسطورة للفداء، وهي الصورة النموذجية الدرامية التي نجدها في "النار والكلمات"، و في "سفر الفقر والثورة".

ولا يعني هذا أن الشاعر تخلص نهائيا من الصوت الغنائي، وإنما صار يميل أكثر إلى التشكيل الدرامي وخلق القصيدة ذات البناء الصوري الموضوعي بوعي فني متدرج ولكنه سريع.

ومن خلال الدالة البيانية المقترحة، والتصنيف الشعري الذي اعتمدناه، يتضح لنا أن الشاعر البياتي كان على وعي كبير في مجال التعبير الدرامي في وقت مبكر، ويبرز هذا الوعي الفني الدرامي في الكتاب الذي أصدره عام 1968، والذي تحدث فيه عن تجربته الشعرية، و إذ قدم لنا الشاعر فهمه لمصطلح القناع[*] من خلال المعطيات والتحديدات النقدية المعاصرة فهو يقول: ((القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه

---

[64] عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، تجربتي الشعرية، ص 19، 20.

[*] مصطلح القناع شائك وغير محدد الملامح le masque يتداخل مع مصطلح الشخصية le personnage وبين الشخص الطبيعي والبيولوجي la personne، وبذلك قد يصبح المصطلحان "القناع والشخصية" متداخلين مع مصطلح آخر: monologue المونولوج.

ينظر كذلك: فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 251.

متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ولذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى كثير من الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر -وإن كان هو خالقها- لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي))[65]

وكما يبدو من التعريف الذي قدمه البياتي، انه يتعامل مع القناع باعتباره أداة تعبيرية مستقلة عن الذات، وهذا يجعلنا نتعامل مع هذه الأداة بمعزل عن الوعي الذاتي، وهو أمر قد يتعارض حينما تصبح الذات هي نفسها موضوعا، وبالتالي يصبح التعبير عن هذه الذات ليس موضوعا مستقلا عن الذات، إذ لا يمكن أن نتعامل مع الشخصيات والأحداث والرموز التي تكون المادة التعبيرية والسردية للقصيدة، بمعزل عن وعي الشاعر ورؤيته وهنا يجب التفرقة بين التعبير الذاتي الغنائي المباشر عن التجربة الشعرية والتعبير الدرامي الموضوعي عن التجربة نفسها فالأول اعتبرناه تعبيرا مباشرا، والثاني تعبيرا موضوعيا غير مباشر.

وعليه فإن فهمنا للقناع الشعري لا يأخذ وجها واحدا فقط، كما ورد في تعريف الشاعر البياتي، وإنما سيشتمل على الوجهين معا، الوجه الذاتي الفردي والوجه الوجداني الجماعي، وبذلك يرتبط بطريقة عرض التجربة الشعرية التي تستعيد أدواتها التعبيرية من مختلف المعارف والفنون الأخرى، وبهذا لا تسقط الوظائف الدرامية أسيرة هذه الرؤية الأحادية وذلك لأن التعبير الدرامي لا يمتلك خصوصية بنائية فقط في القصيدة، وإنما يصبح كما أشرنا تعبيرا بسيطا أو معقدا عن المشاعر الذاتية والمشاعر الجماعية كذلك.

وعليه فإن المردود الدرامي في القصيدة مرتبط أكثر بمدى نجاح الشاعر أو فشله في تعميق الدلالة الكلية للتجربة الشعرية، ولا يعود في نظرنا إلى قياس مدى توافق التوظيف أو تخالفه مع المرجع التاريخي أو الأسطوري وحتى القصصي، هذه المرجعيات تعد عناصر

---

(65) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، بيروت، منشورات نزار قباني،1968، ص 25.
ينظر كذلك: جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة، فصول، ع 4، مج 1، يونيو 1981، القاهرة الهيئة العامة، ص 122.

خارجة عن النص، ومفارقة لطبيعته البنائية، ولا تسهم مساهمة فعالة في التشكيل الجمالي، إلا إذا تحول التعبير الدرامي إلى وحدة حية تثري المساحات الشعرية في القصيدة، بالاعتماد عن بلاغة التصوير، أو على تقنيات التصوير الحديثة التي تتمثل في توظيف الوسائل السينمائية مثل البانوراما والمونتاج، وتقنية حركة الكاميرا[*] باعتبارها عينا راصدة، وما تقدمه هذه التقنيات من أبعاد دلالية للصور الشعرية.

وعليه يصبح الحرص على اختيار الصيغ الدرامية والتعبيرية أمرا ضروريا حتى تتلاءم تلك الصيغ مع طبيعة التجربة الشعرية، ذاتية أم جماعية، لتكون قادرة على إنتاج الدلالة الجديدة في السياق الجديد، بحيث يمكن أن تخلق هذه الصيغ الدرامية واقعا وجدانيا جديدا أكثر عمقا وتعقيدا ينتج عن خصائص تفاعلية درامية تنقل المعنى الشعري من الدلالة الغنائية المباشرة الإشارية، إلى المستوى الإيحائي، وبذلك يصير التعبير الصوري في القصيدة عبورا إلى هذه الصيغة الدرامية الموضوعية الموحية، وأن هذا الإيحاء الشعوري الذي يرسله الشاعر إلى المتلقي، تجسده الصورة الدرامية الكلية للقصيدة، وأن آلية التعبير التي يستخدمها الشاعر هي التي تحدد بساطة التجربة أو عمقها وتعقيدها.

ومن هنا يصبح الرأي القائل بأن التعبير الصوري البلاغي، قد يوقف تدفق الدلالة، صحيحا في إطار النظرة التقليدية التي تكتفي بالقراءة الشكلية والمنطقية الواهية بين أطراف التعبير الصوري "ولكن طبيعة هذه المقاربة أصبحت شيئا آخر في النصوص الحداثية"[66]

وبهذا الفهم كذلك يتأكد البعد الشمولي الكلي للتعبير الشعري الدرامي في القصيدة، فقد صارت "مقاربة بين عالمين، عالم القصيدة الشعري، وعالم الواقع الاجتماعي، والمقارنة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف، حد فضائي مجدول ومتفجر بالإيحاء"[67]

(*) مصطلح سينمائي يقوم على حركة الكاميرا في اللقطة السينمائية، وهي تقابل الصور الشعرية القائمة على الحركات الميكانيكية الدالة. ينظر كذلك: أحمد مجاهد أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 193.

(66) أحمد مجاهد،أشكال التناص الشعري، ص 202.

(67) يمني العيد، في معرفة النص، ط3، بيروت، دار الأفاق الجديدة، 1985، ص 106.

وينظر كذلك: محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط2، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1990،ص 49.

وعليه فإن لجوء الشاعر المعاصر إلى الطريقة الدرامية في التعبير والبناء، ليس لأنها طريقة تكتفي بالعرض الموضوعي فقط للتجربة، أو تقديمها للمتلقي فحسب، وإنما صارت طريقة قادرة على تحرير الطاقة الشعرية المختبئة في عالم القصيدة، كما يرى النقاد المحدثون من أن الصورة الشعرية "ليست زينة لا معنى لها، وإنما هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر"[68].

وعند اعتماد أدوات التعبير الدرامي لتوكيد وتوليد المعاني والدلالات العميقة، يكون الشاعر قد خطا بالقصيدة خطوة نحو البناء الشعري الموضوعي، إذا تحقق شرط الاستيعاب والتمثل العميق لتلك الأدوات التعبيرية والبنائية، حتى لا تصبح في القصيدة مجرد أشكال "لأنه ما لم تكن هذه الأفكار مستوعبة عاطفيا عند الشاعر، فإنها تميل إلى إعطاء زخرف كلامي"[69].

وعليه فإن الآليات الدرامية في القصيدة ليست مقصودة لذاتها وإنما هي في جوهرها الشعري آليات تعبيرية وبنائية، تسعى إلى إثراء الأداء الفني وترقيته باستمرار، وأنه كلما اتسعت مجالاتها وامتدت عبر فصول القصيدة، تعمقت العلاقة التعبيرية وابتعد الشاعر عن المباشرة والسطحية، فضلا عن قدرتها في الاستيعاب العاطفي على نحو عميق ومركب، وبهذا تتعمق العلاقة بين أدوات التعبير البلاغي وأدوات التعبير الدرامي الأخرى.

ويمكننا من هذا المنطلق أن نعتبر الوسائل البلاغية التقليدية من تشبيه، واستعارة وغيرها، تقنيات تعبيرية تعمل على خلق النظام التعبيري الصوري في القصيدة، وبذلك تتحقق أشكال الشراكة والتعايش الفني بين الفنون، بواسطة هذا التراسل بين أدوات التعبير الشعري، وأدوات التعبير السردي والدرامي والسينمائي وغيرها، مما يدعم هذا الاتجاه البنائي الشامل الذي طرحناه كمقترح بديل للاتجاه التقليدي الذي يجزئ العملية التعبيرية البنائية في النص.

---

(68) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ط1، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، مكتبة الأزهر، 1985، ص 61.

(69) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، مراجعة عناد غزوات إسماعيل، بغداد، دار االرشيد للنشر، ص 93.

ولذلك فقد لاحظنا من خلال النماذج الشعرية لرواد الشعر الحر أن الرغبة في الاستفادة من تلك التقنيات المتعددة، لم تعد مجرد حالة نفسية طارئة فقط، وإنما أصبحت هاجسا حداثيا، وضرورة فنية وحضارية، بعد أن صارت اللغة هي المركز، والمعارف الإنسانية الأخرى هي الأطراف وفي ظل هذا التصور، صارت السينما لغة أو نوعا من الخطاب[70]، وغدا السياق اللغوي والشعري، سياقا سينمائيا، حينما تتقابل الصور وتتجاور[71] ويصير التعبير الصوري تعبيرا سينمائيا كذلك، يضيف ثراء جديدا للأدوات التعبيرية الأخرى عن طريق الربط السينمائي المعروف باسم "المونتاج" و بذلك تتحرر تقنية "الالتفات" البلاغية القديمة، من سلطة اللغة، أي الضمائر المتحكمة في هذه التقنية، لأن الانتقال المفاجئ بين الضمائر المتكلم، المخاطب، الغائب، دون النظر إلى الانتقالات الأخرى التي تحدث على المستوى الصوري والبنائي الكلي للقصيدة، وبالتالي تصبح الصورة حيادا وصفيا موضوعيا[72]

وبهذه الطريقة في تشكيل التعبير الصوري، يعبر الشاعر عن رؤيته تعبيرا دراميا، أما إذا تغلغل صوت الشاعر في النص بشكل واضح تسبب في تحويل القصيدة إلى الغنائية و المباشرة في التعبير، ويأخذ التعبير الشعري صورة خطابية تقريرية، وقد مر بنا أن البياتي كان غنائيا في مجموعته الشعرية الأولى "ملائكة وشياطين" حيث يهيمن التشكيل الغنائي على معظم القصائد، ثم يتراجع حضوره بسرعة واضحة في المجموعة الشعرية الثانية "أباريق مهشمة" حتى وإن بلغ التوتر والانفعال مداه ويعلن سخطه وتمرده على المدنية، فتقل بذلك مساحة التعبير الغنائي في الخريطة الشعرية للبياتي، وتبدأ في التراجع، إلى أن يختفي التعبير الغنائي في الدواوين الشعرية الأخيرة، كما يوضحه الجدول التصنيفي المعتمد.

وبتقلص المساحة الغنائية وتراجعها السريع في إنتاج البياتي وصعود التعبير الدرامي واتساع مساحته بسرعة كذلك، يؤكد ما سبق ذكره وهو أن البياتي كان يتطور

---

(70) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 206.

(71) مارسيل مارش، اللغة السينمائية، ترجمة، سعيد مكاوي، ط1، المؤسسة المصرية العامة للتاليف و النشر، 1964، ص 91.

(72) أحمد مجاهد، المرجع السابق، ص: 208.

تعبيريا باتجاه التشكيل الدرامي أكثر وبسرعة تفوق سرعة نازك الملائكة والسياب، وأصبحت القصيدة عنده فضاء صوريا تتبلور فيه المواقف المتصارعة والمتضادة، وتتشابك الأصوات وتتعدد ومن خلالها ينمو الحدث ويتطور و يغدو البناء السردي للحدث في القصيدة بناء موضوعيا و طريقة درامية، وهنا لابد من التمييز بين القصيدة التي تقوم على بنية سردية أفقية وصفية، خالية من الحركة الجدلية، تنقل أفكارا أو تعبر عن مواقف معينة خارج الصراع والتناقض والجدل ومجالها الزمني هو الماضي وبين البنية السردية الجدلية التي تلامس الحاضر و يصبح التعبير السردي فيها عنصرا شعريا أساسيا في العملية الشعرية إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، ويقودنا هذا الفرق إلى أن الشاعر في الصيغة الأولى له وجود مستقل ومنفصل، وبالتالي فإن الصورة تصبح وصفا سرديا خاليا من المواقف الجدلية التصاعدية المعقدة، أما في الصيغة الثانية فإن الشاعر يذوب في الأصوات الأخرى ويصبح حضوره في القصيدة حضورا إيحائيا يرتبط بالأصوات الأخرى في علاقة تفاعل، يحكمه منطق نفسي ينمو ويتطور بالسرد القصصي حينا وبالوصف أحيانا، ثم يوقف السرد ويقطع الحوار، ويعمد إلى الخلق الذاتي الذي يسلمنا إلى توظيف تقنيات درامية جديدة كتيار الوعي مثلا فترة، تقصر أو تطول، ثم يعود إلى نهجه الأول وهكذا تسير القصيدة في حركة درامية متغيرة.

ومن النماذج الشعرية الناضجة في شعر البياتي قصيدته المشهورة "عذاب الحلاج" ورغم أن هذه القصيدة جنحت إلى لون من القصص في تصوير مأساة الإنسان من أجل شرف الكلمة ومصير الإنسانية كلها وبهذا العرض السردي تتسع التجربة الذاتية عند الشاعر البياتي، وتأخذ أبعادا حضارية شاملة، فأن حركتها الشعورية ظلت منكسرة ومتغيرة يحكمها منطق الرمز والإيحاء، والبعد الأسطوري.

وبالتعمق في صورة القصيدة "عذاب الحلاج" التي ترمز لعذاب ومحنة الشاعر والمجتمع كذلك، نرى أنها محنة لها ما يسندها من الواقع والتاريخ، وظلت تكبر شيئا فشيئا، حتى أصبحت لا تطاق، ولأن الشاعر رافقته هذه المحنة منذ زمن بعيد، فقد جسدها في هذه الصورة الدرامية المركبة والمتوترة، وذلك في شكل ست لوحات تصور مراحل التجربة،ومن

خلالها يعبر الشاعر عن تفاصيلها وجزئياتها في حركة درامية متوترة وعميقة وقد أعطى الشاعر لكل لوحة عنوانا فرعيا يميزها، فجاءت هكذا: المريد رحلة حول الكلمات، فسيفساء- المحاكمة، الصلب، رماد في الريح.

ونظرا لخصوصياتها التعبيرية الدرامية، فإننا نتابعها بشيء من التحليل النقدي عبر لوحاتها الست.

ففي اللوحة الأولى:

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر والغبار

وها أنا أراك عاكفا على رماد هذى النار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثار

من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلى

وأين انتهى، وأنت في بداية انتهاء

موعدنا الحشر.[73]

وتبدو هذه اللوحة أشبه بافتتاحية العرض المسرحي، فنرى الشاعر يتوجه إلى شخصية المريد، الذي تربطه به وحدة في الشعور والموقف رغم تعددية الأصوات في القصيدة، فإنها تصور تجربة ذاتية، ولكن الشاعر البياتي يحاول هنا من خلال التعددية الصوتية، أن يوسع من دائرة التجربة الذاتية، لتنفتح على الآخر، محاولا ربط موقفه بمواقفهم فيبوح بأحزانه وآلامه ومحنته في الواقع المعاصر.

---

(73) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، مج2، سفر الفقر والثورة، ص 145.

ومنذ الوهلة الأولى تطالعنا صورة الشاعر الحائر المتألم وبذلك هيمنت التعابير التي تدل على الواقع الأليم، الذي تفككت فيه القيم والمبادئ وسادت الرذائل والظلم، سقطت، تلطخت، أصابك، تلوثت، تحطم، ومن هذه السلسلة الفعلية ينشأ التشكيل الصوري المأساوي، وتمكن الشاعر من أن يعرض تجربته بأسلوب درامي موضوعي يستخدم ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وضمير الجمع أحيانا، وذلك للتعبير عن المحنة الاجتماعية والضياع والحيرة والقلق في عالم لم يعد جميلا، وبهذه الإضاءات الفعلية اتضح الجو النفسي الذي كان يحياه الشاعر حينما كتب هذه القصيدة.

أما اللوحة الثانية فقد جاءت بعنوان فرعي: "رحلة حول الكلمات":

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدو الذباب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح
وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب
وهو يدب في عروق شجر الزقوم،
في خمائل الضباب
والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف
وليقبل السياف
فناقتي نحرتها وأكل الأضياف
وارتحلوا
وها أنا أقلب الأصداف
لعلها أوراق ورد طيرتها الريح فوق

ميت، لعلها أطياف[74]

وبذلك العنوان الفرعي ينقلنا الشاعر إلى جو الحدث وبداية المحنة ورحلة العذاب، حيث قام باستدعاء الدلالة التراثية داخل حركة القصيدة ورغم أنها مستقلة بعنوان فرعي، إلا أنها مندمجة في البنية الدرامية العامة للقصيدة، تحت العنوان الرئيسي للنص "عذاب الحلاج" وقد جاءت تلك الدلالة الرمزية الإيحائية في شكل لقطة ينقلها الشاعر من التاريخ، من الذاكرة الفنية والثقافية الجمعية، دون أن نشعر بحضوره المباشر، وأن يكون طرفا بارزا فيها، وقد حرص الشاعر على تعميق إحساس القارئ بهذا الحياد الوصفي والتعبيري، وإسناد الخطاب فيها إلى شخص آخر واكتفائه بدور العين الراصدة -دور الكاميرا-.

وبالنظر إلى تفاصيل الصورة، نستطيع أن نحدد أنها لقطة سينمائية جاءت في شكل حركة أفقية -حركة تاريخية تتابعية- أو في شكل حركة عمودية، تجسدها صيغة النداء "يا ناصرا... يا مسكري... يا مغلق...." مما يدل على أن المخاطب في القصيدة ليس بعيدا عن محور العين الراصدة عين الشاعر، وبهذه التقنية السينمائية، نشأت العلاقة الشعرية والفكرية والاجتماعية بين الشاعر والآخر، وقد حرص الشاعر على إبراز التقارب المتكافئ بينه وبين الشخصية المريدة في القصيدة، وبذلك ابتعد الشاعر عن التدفق الغنائي المباشر، حينما نجح في اختيار شخصية الحلاج التي ساعدت بشكل جيد على هذا التقابل والائتلاف الفكري والمعنوي والشعوري بين الحلاج الثائر على الواقع والسلطة والمجتمع، وهي الصورة المليئة بالإيحاء والرمز، التي تجسد الموقف الثوري بأبعاده الاجتماعية و الإنسانية في القصيدة، كما أنها تعبر عن بداية الخروج من مرحلة الحيرة والتشاؤم والقلق بعد حالة من الصراع والتوتر عاشها الشاعر مع بطله، من أجل الوصول إلى نقطة الحسم والقرار النهائي، وأن صورة الفعل القادم القادر على الحسم والتغيير، هي صورة الارتباط بالآخر، بالمجتمع بالفقراء، وهي الشفرة الواقعية التي تضعنا في جو التجربة الدرامية الجماعية المعقدة:

---

(74) المصدر السابق، ص 148.

فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور و الآبار.....

وبهذه الصرخة الدرامية الموحية، ينمو الحدث الدرامي في القصيدة، عبر تقنية التقابل المعنوي والفني، بين صورة الحلاج الثائر المتمرد، وصورة الشاعر الحائر الرافض كذلك، وقد صاحب هذا التقابل الفكري، تقابل فني آخر، ويتمثل في الانتقال من الحوار إلى المناجاة الداخلية عبر تقنية المونولوج، التي ستحملنا بسرعة إلى شخصية الحلاج وأن الارتباط بينهما، لم يكن ارتباطا وجدانيا عاطفيا، وإنما كان ارتباطا ثقافيا واجتماعيا وإنسانيا، وبهذا التشابك والتصاعد، نصل إلى اللوحة الموالية:

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له: جبان...
وضج في خرائب المدينة
الفقراء اخوتي
ولم أجد إلا شهود الزور والسلطان
حولي يحومون، وحولي يرقصون، إنها وليمة الشيطان.
بين الذئاب ها أنا عريان
قتلتني
هجرتني
نسيتني
حكمت بالموت على قبل ألف عام
وها أن أنام
منتظرا فجر خلاص، ساعة الإعدام

وترسم هذه اللوحة قرار الحسم، ويتقرر الفعل الثوري، ويستدعى الشاعر، صورة المحاكمة والإدانة لشخصية واقعية تاريخية رفضت الرضوخ والجلوس إلى وليمة السلطان، ويصدر الحكم بالإدانة على شخص كان يحمل على كتفيه معاناة مرحلة بأكملها، وعذاب عصر برمته، شارك الجميع في إدانته وإحراقه وصلبه، وهي اللوحة القادمة:

واندفع القضاة والشهود والسياف
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستاني
من أين لي أن أعبر الضفاف
والنار أصبحت رمادا هامدا
و العقم و اليباب.

ويصلب ويتحول إلى بطل أسطوري[75] ثم يصير رمادا، تنثره الرياح، ولكنه الرماد الذي لا يزال قابلا للاشتعال من جديد، أو العودة الممكنة وبهذه الصورة الدرامية الأسطورية بأبعادها الإنسانية و الصوفية ستكبر الأشجار، ويعود الأمل من جديد، والعمار إلى خراب المدينة:

أوصال جسمي أصبحت رماد
في غابة الرماد
ستكبر الأشجار
ستكبر الغابة، يا معانقي
وعـاشقي
ستكبر الأشجار
سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار

---

(75) محسن أطيمش، دير الملاك،ص 111.

فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت.

وبهذه اللمسة الرمزية و الأسطورية و الصوفية، يكتمل المشهد الكلي، الذي تحول فيه هذا الفعل الوجداني إلى لوحات واقعية مرئية، يرتبط بالأسطورة ولكنه ليس بالأسطورة و يرتبط بالتاريخ "الحلاج" ولكنه ليس بالتاريخ، ويرتبط بالواقع و لكنه ليس بالواقع الخالص، إنما هو مزيج من هذه العناصر كلها وعبر هذا المسرح الفني الدرامي المعقد، يتخلق الحدث المتطور في القصيدة وتتبلور المواقف والأصوات، تارة عبر تقنية السرد والوصف المباشر، وتارة أخرى عبر التصوير الشعري المكثف الملتحم بالحدث، وبهذا التركيب والتعقيد في الحدث، وفي البناء القائم على الحركة الشعورية القلقة، وفي التعبير كذلك، ينشأ التشكيل الصوري الدرامي المعقد في شعر البياتي، ورغم أن الشاعر يصور تجربة ذاتية، إلا انه لا يتحدث إلينا مباشرة، بل يصور موقفا نفسيا وفكريا، تتوتر فيه العلاقة بين صوت الشاعر و الصوت الفني، وصوت الواقع السلطة، ولكنها تتضح حينما تنجلي المشكلة وتزول الحيرة، وتتخذ القرار الثوري، كأسلوب في التغيير ويصدر الحكم القضائي بالإدانة، وتزداد المواقف عمقا وتركيبا حينما تتحول الإدانة إلى موت و إحراق، ثم إلى حياة و بعث من جديد.

وقد وفق الشاعر فنيا في تجسيد عناصر الموقف، فجعلها تتحرك وتتفاعل، كما لو كانت الأحداث حقيقية وواقعية، وبهذه الطريقة الدرامية في بناء الحدث وصياغته، تتعمق التجربة الشعرية، وتتعقد المشاعر، وتزداد الحالة الشعورية انسحاقا واحتراقا ونبضا، فيأتي التشكيل الصوري مركبا يغذيه التقابل والتعارض بين الماضي والحاضر، بين الواقع والمثال ويوجهه في حركة درامية تسير في اتجاهين متقابلين متعارضين كذلك ولكنهما ينتهيان إلى موقف تفاعلي واحد، تعبيرا وبناء.

وإذا كانت قصيدة "عذاب الحلاج" تمثل نموذجا للدرامية المركبة التي يستغرقها أكثر من صوت واحد، وعالجت تجربة ذاتية وتخرج بها من الدائرة الذاتية الفردية إلى الدائرة

الجماعية الإنسانية، وتحقق بناؤها عبر التوظيف الرمزي والأسطوري والتاريخي، وعبر العرض الدرامي، فإن هذه الدرامية المعقدة في البناء والتعبير، قد مرت بمراحل:

أ- مرحلة الاختيار حتى تتم عملية الاستيعاب الدرامي، وقد حقق الشاعر قدرا معتبرا من هذا الاستيعاب، المتجاوب مع طبيعة التجربة الشعرية.

ب- الربط بين الحالة المعاصرة والحالة المستعارة أو المدعوة من التاريخ، ولا يعني الربط هنا التطابق المطلق بين ظل الحداثة القديمة وظل الحداثة الجديدة[76]، بل يمكن أن يتحقق عن طريق تقنية الحوار وبالتالي فإن المرجعية التاريخية تصبح داخل العلاقة الوظيفية الجديدة في النص الشعري مرجعية فنية درامية، أي أسلوبا في البناء الحداثي، وأداة درامية في التعبير عن هذا البناء الشعري الحدثي وبذلك فإن النص الشعري (لا يحيل على واقع خارج عنه، يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، فاللغة تولد اللغة واللغة تحيل إلى اللغة)[77]، وبهذا التصور تتعزز فكرة التكافؤ بين صوت الشاعر في القصيدة، والأصوات الدرامية الأخرى، ويتجسد التوازن النفسي والفكري داخل البناء الفني للنص، ولكن هذا التكافؤ ليس صيغة جامدة أو قانونا نهائيا و إنما يخضع لطبيعة المرحلة وخصوصية التجربة، فقد يطغى الجانب المعاصر، وتأتي صور القصيدة ورموزها حداثية، حينما يريد الشاعر أن يعبر عن حالة معاصرة وبذلك تتقلص مساحة القديم، وتتسع مساحة الجديد، وتتراجع الدلالة التاريخية القديمة، وتتولد الدلالة الرمزية الحديثة، وبالتالي فإن الصورة الدرامية لا تصير صورة وصفية سردية قديمة وإنما تتشكل من طبيعة جدلية ورؤية حداثية للتاريخ، وبالتالي فإن التشكيل الصوري الدرامي ليس وصفا لحدث مضى وانتهى، وإنما هو إدراك وتصور وموقف معاصر له وبالتالي 'فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فكرة من

---

(76) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 354.

(77) محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ط 1، الدار البيضاء، 1985، المركز الثقافي العربي ص 14.

الماضي[78] وبهذا الفهم يصبح التاريخ، الماضي، شفرة، دلالة صورة مضيئة شاسعة، وعن طريق أدوات التعبير والبناء الدرامي، يولد هذا التشكيل الصوري المضيء في القصيدة، والقائم على شبكة مكثفة وواسعة من العلاقات والتشاكلات الدلالية والفنية بين مجموعة من المواقف صوت الشاعر، صوت الشخصية، صوت السلطة، وهذا التشابك أو التشاكل يتسق مع البنية الكلية للقصيدة، لأن صوت الشاعر "الأنا" التي تتقدم في القصيدة لها وجود في الآخر، تكونت من مخيلة جمعية غير متناهية، ومن هذه الطاقة الجمعية المخزونة، توجد العناصر الغائبة الحاضرة في النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجمعية: "ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجمعية، لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية"[79]، وبهذا التحوير الشعري والفني يتجدد التعبير ويزداد الرصيد الإبداعي عمقا وثراء في الذاكرة الجمعية.

ومن خلال صورة العذاب المرسومة في قصيدة "عذاب الحلاج" التي تلخص لنا مسيرة هذا الشاعر الصوفي الذي اصطدم بالواقع والعصر ومع السياسة ونظام الحكم، فاتهم بالمروق والزندقة فضرب، وصلب، وقتل فبكاه الشعب، لأنه كان قريبا منهم، ومناضلا من أجلهم.

ومن هذه المشاهد واللوحات، تتشكل صورة الوطن الملتحم بصورة الشاعر الجسد الذي يحمل رماد الاحتراق السياسي والاجتماعي، هذا الاحتراق الذي عانى منه الشعراء والمبدعون، بسبب إبعادهم ونفيهم عن أوطانهم ومسقط رأسهم، فظل طيف هذا الوطن يلاحقهم باستمرار في كل الأماكن والأزمنة، ويشهر أسلحته وكلماته وقصائده التي يناضل بها من أجل حرية بلاده العراق المثخن بالجراح والآلام، إلا أن هذه الصورة الجميلة التي

---

(78) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية، ص: 205.

(79) تزفيتان، تودروف Todorov، الشعرية،ط1، ترجمة، شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1987 ص 30.

بناها وشيدها في أشعاره، وغذاها من وجدانه وفكره وآلامه وأحزانه يراها تصلب أمامه، ومأساة شعبه ما تزال تصل أسماعه، فيتذكر العراق و يتولد لديه الشوق من جديد لمعانقته، وعندما يلتقي مع المتنبي في تجربته مع الكوفة، ومع الحلاج في محنته، ومع تموز وعشتار، وبابل، وبهذه الرغبة الملحة في التغيير وبناء الوطن الموعود، وطن تنجلي فيه أسمى معاني الإنسانية من حرية وعزة وكرامة، فكانت شخصيات المعري والمتنبي والحلاج والخيام وعائشة، هي الشبكة التعبيرية المعقدة التي كانت تغذي التعبير الصوري والبناء الدرامي في شعر البياتي:

في سنوات الموت والغربة والترحال
كبرت يا خيام
وكبرت من حولك الغابة والأشجار
شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام
ومات في داخلك النهر الذي أرضع نيسابور
وحمل الأعشاب والزوارق الصغيرة
إلى البحار، حمل البذور
وعربات النور
إلى غد الطفولة
كبرت يا خيام
وكبرت من حولك القبيلة
عائشة ماتت، وها سفينة الموت بلا شراع
تحطمت على صخور شاطئ الضياع
قالت ومدت يدها الوداع (80)

---

(80) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، مج2، الذي يأتي ولا يأتي، قصيدة الموتى لا ينامون، ص 228.

وهكذا تتحول الأسماء والأماكن، والأحداث والشخصيات في القصيدة إلى منظومة تعبيرية، ومن خلالها يضعنا الشاعر أمام الحدث الوجداني مستنبطا من تجربة لخيام، ومن موت عائشة، و كيف كبر، وكيف ماتت عائشة، ولكنها في نظره ستظل حية كفراشة طليقة، وبهذه الصياغة ساهمت هذه المنظومة التعبيرية في إغناء القصيدة والخروج بها من الدائرة الذاتية الضيقة إلى الدائرة الموضوعية الشمولية، وما عودة الحلاج، والمعري والمتنبي والخيام وعائشة إلا تجسيد لهذه الرؤية الإنسانية التي تجمع بين ما هو قديم وما هو معاصر، وهي الرؤية التي نجدها بصيغ أكثر عمقا وثراء في بقية المجموعات الشعرية، فبعد "سفر الفقر والثورة" فإن التشكيل الدرامي يأخذ صيغا درامية متعددة الأبعاد والأصوات والأقنعة في "الذي يأتي ولا يأتي"، و "الموت في الحياة" و "الكتابة على الطين"....

وبتعدد الصور الدرامية، وتنوع أدوات السرد والتعبير فيها، يصبح الأداء الدرامي منهجا شعريا وتعبيريا مفضلا عند الشاعر البياتي، وصار يسع التجارب الذاتية، وينفتح أكثر على الدلالات الجماعية، وتشترك هذه الأفكار كلها من أجل إغناء البعد الإنساني وترقية مشاعر النضال والثورة والبناء ذاتيا وجماعيا، وبذلك يتجدد الأمل وتتراجع مساحة النفي والموت والحصار، وتكبر مساحة التفاؤل والحياة.

وبذلك نهضت التجربة الدرامية الواقعية في أشعاره وفي تجاربه بالتعبير عن قضاياه ومعاناته، واستطاع أن يرسخ في المخيلة الفنية العربية المعاصرة أطروحة التلاحم بين الأشكال الفنية التعبيرية و الإحيائية منها والحداثية، وإذا كانت التجارب الغنائية المبكرة ظلت تمارس تأثيرا محدودا على حركة التعبير الفني في المرحلة الأولى، وأن التجارب الدرامية البسيطة بدأت تمارس تأثيرا واضحا في رؤية الشاعر وأدواته التعبيرية بدءا من ديوانه "أباريق مهشمة" و "المجد للأطفال والزيتون" حيث نلاحظ انحصارا بارزا للأشكال التعبيرية الغنائية، وحضورا قويا وسريعا للصيغ التعبيرية الدرامية البسيطة، كما تبينه الدالة البيانية.

إلا أن النقلة الدرامية النوعية في تطور الشاعر البياتي، وموقفه من حركة التغيير الاجتماعي، كانت تتمثل في الدواوين الشعرية الأخيرة كلمات لا تموت، النار والكلمات،

سفر الفقر والثورة، الموت في الحياة الكتابة على الطين، حيث نلاحظ هيمنة مطلقة للصورة الدرامية المعقدة ببعديها الذاتي والجماعي.

وخلال هذه المساحة الشعرية الواسعة، كان الشاعر البياتي يمارس وعيا متقدما للأبعاد الفنية التعبيرية لأدوات التعبير الدرامي، وظف تجربته الجديدة في استيعاب التجربة الاجتماعية والهموم الجماعية، والدفاع عن قيم الحداثة و البعث بشيء من الوعي المتطور، واستطاع أن يخرج من مرحلة الانفعال بالموقف الاجتماعي، إلى مرحلة الانفعال بالموقف الثوري الاجتماعي، وربما يكون من بين الشعراء الرواد الأكثر على إعطاء موقف إيديولوجي محدد[81]

وهكذا يمكن القول بأن الشاعر البياتي حقق درجة معتبرة من الانسجام والتوازن والاتساق بين الحاجات الإجتماعية، وأدوات التعبير الشعري، وقد وجد في النماذج الدرامية الأساس الموضوعي للشروع في البحث الجديد عن أنماط تعبيرية جديدة، تلائم المسار المعقد الذي سلكته الأحداث بعد نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات، وهو مسار يتميز بالانفتاح الواسع على الحداثة والقيم الفنية الجديدة، فتحققت بذلك نقلة هامة في المخيلة الفنية عند الرواد وفي رؤيا الشاعر الحر، وهكذا وجد نفسه محكوما بهذا الواقع الذي كان يغذي رؤيته وتجربته ويعيد تكوينها، وصارت القصيدة في المرحلة الشعرية الأخيرة أداة تعبيرية فاعلة مؤهلة، و ذلك بتوكيدها على قيم الحداثة والتجدد ورفضها لكل أشكال الرداءة والتخلف.

وبذلك تكونت المخيلة الفنية عند البياتي، وأصبحت تمتلك وعيا تاريخيا وجدليا بمضمون التغيرات الحاصلة في الصعيد العربي، وإذا كان الوعي بطيئا في شعر نازك الملائكة، وضئيلا من حيث الكم والكيف وحاضرا بكثافة وكان متدرجا عند السياب، فإنه قد كان عند البياتي أكثر كثافة وأكثر انفتاحا وتسريعا لأدوات التعبير الدرامي، وأعطى دفعا قويا للإحساس بالحاجة إلى تعميق أفكار التحديث والتغيير بأبعاده الاجتماعية والفنية.

---

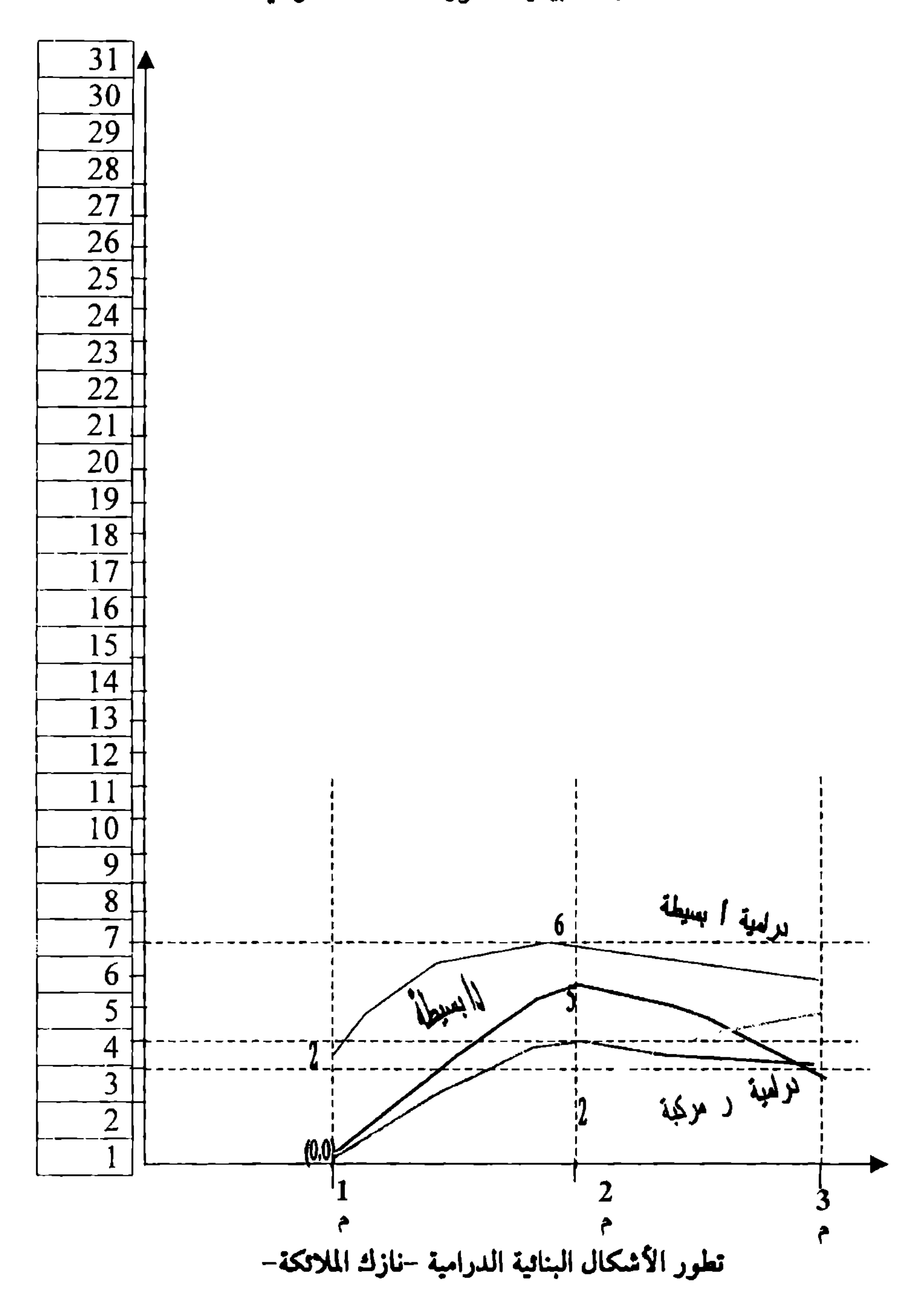
(81) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 284.

وبذلك تحررت الذات من الذات، وأصبح الصوت الغنائي في القصيدة يدرك علاقته بالصوت الآخر و بالعالم الخارجي، مما جعل طريق الخلاص من التجربة الذاتية المغلقة مفتوحا، وأن إمكانية الانتقال من لحظة التعبير الدرامي البسيط إلى المعقد صارت ممكنة، وهذا يعني حركية التعبير الصوري عند البياتي، وأن العلاقة بين الأشكال الدرامية تحيلنا إلى أفق أكثر اتساعا وانفتاحا، و يصبح استخدام التشكيل الغنائي بنمطيه، إلى جوار التشكيل الدرامي بنوعيه، يولد حركة وحيوية في التعبير والبناء، ويكسر رتابة التشابه والمماثلة والاستنساخ، ويفقد الزمن في القصيدة خاصية التتابع الأفقي المباشر، بتنوع الصيغ الفعلية وتعدد الأصوات والضمائر، وعندها تصبح الصورة أداة تفاعل وحياة، وتجسيدا موضوعيا لحيوية الزمن وتغيره تتولد عنه الحركة إلى الأمام انسجاما مع[82] الزمن المتغير وبه يتخلق الموقف الدرامي التاريخي في المخيلة الفنية عند الرواد.

---

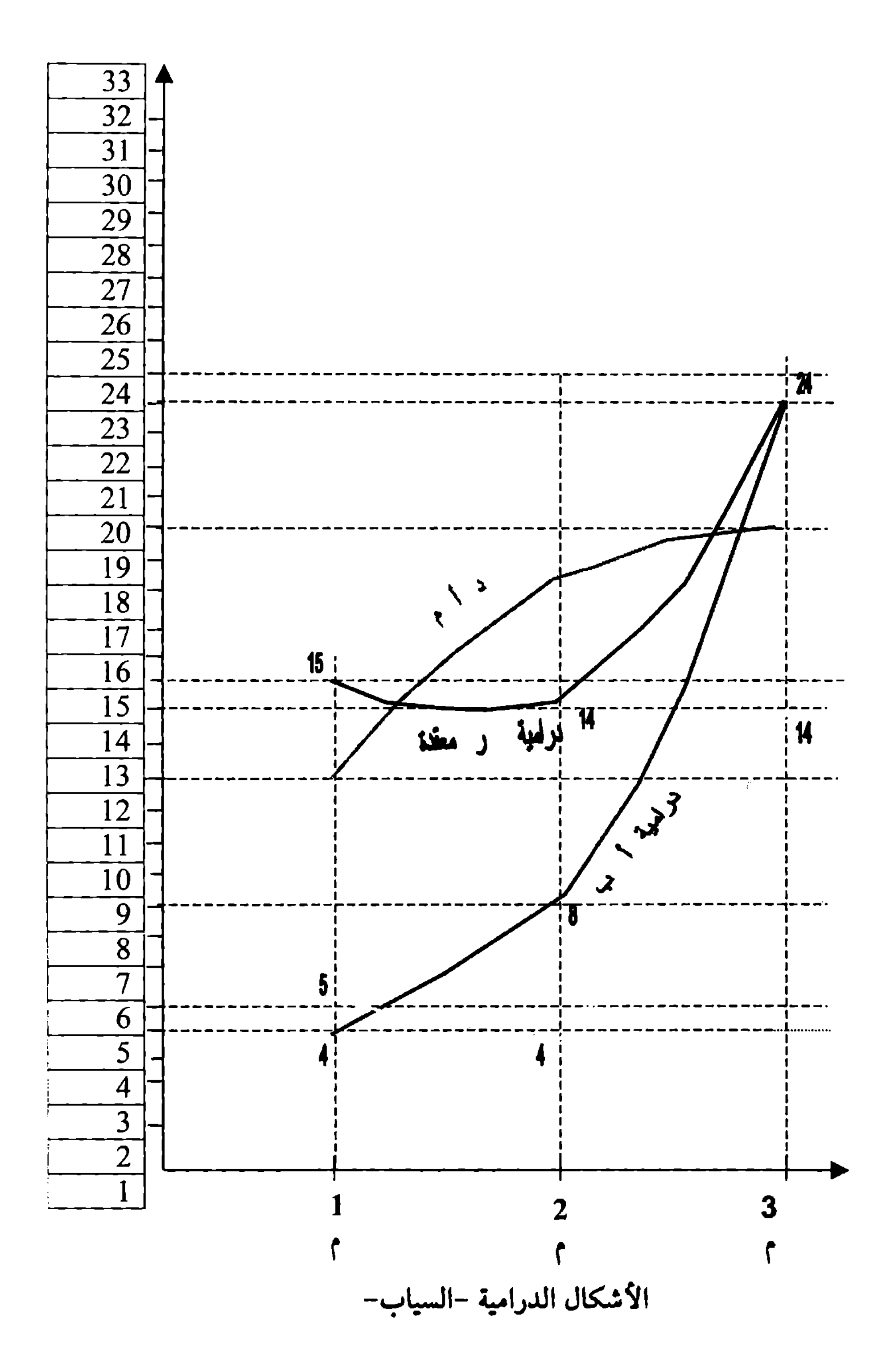
(82) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجية السرد، ما بعد البنيوية، الرباط، دار الأمان، ص 225.

الدوال البيانية لتطور الأشكال الدرامية



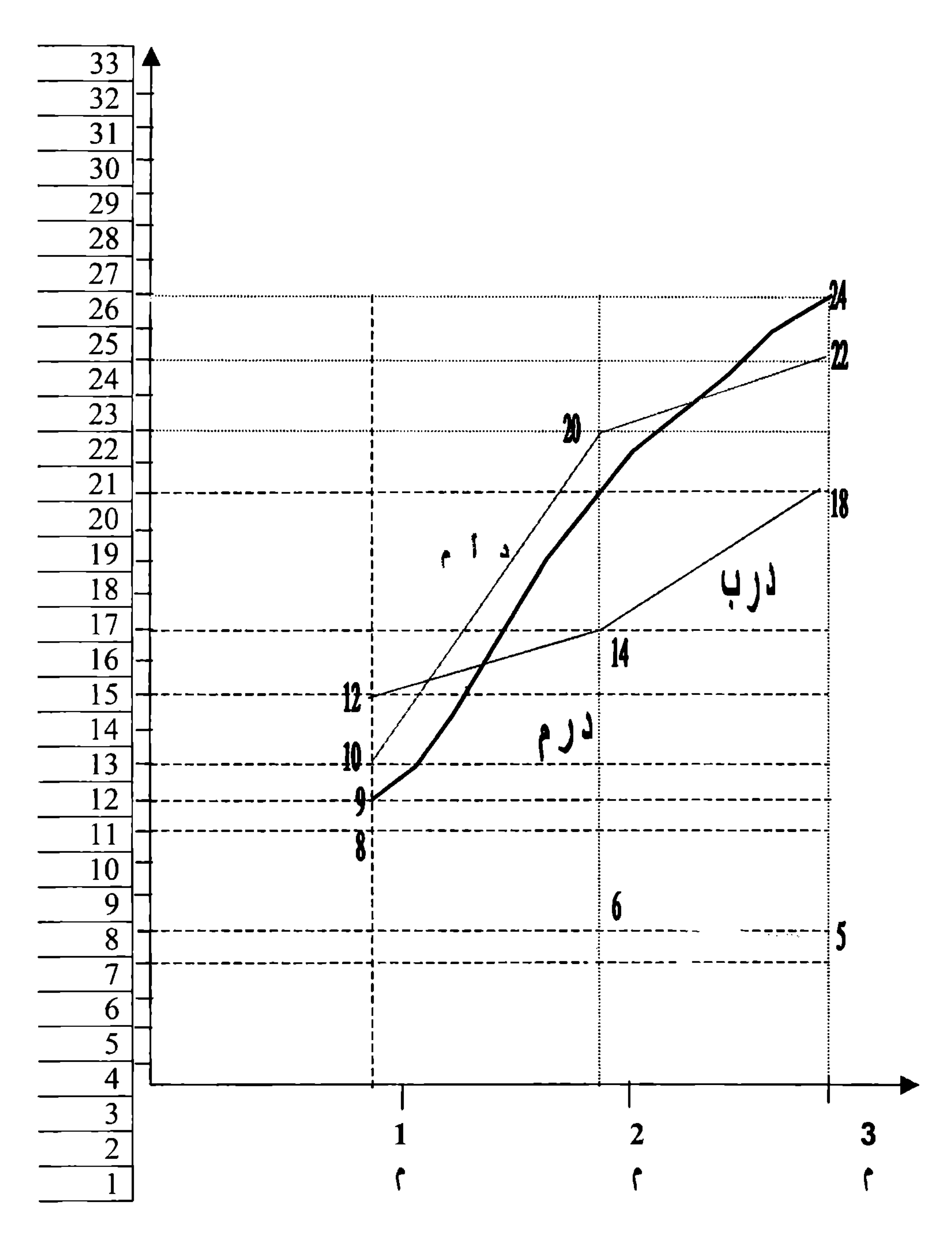
تطور الأشكال البنائية الدرامية -نازك الملائكة-

يبين هذا المنحنى أن الشاعرة تتطور دراميا ببطء، ولكنها تتقدم إلى الأمام، وأن هذه الملاحقة الفنية للتعبير الدرامي، لها دلالة على تطور التجربة الفنية عند الشاعرة وبالتالي تطور رؤيتها وبنائها الفني، وذلك من خلال الانتقال من المرحلة الغنائية إلى المرحلة الدرامية ولكنه انتقال بطيء له معناه النوعي على المرحلة الفنية ككل.



الأشكال الدرامية -السياب-

يكشف هذا المنحني البياني التطور البنائي الكبير الذي حققه السياب، بحيث لم يكن الانتقال بطيئا كما عند نازك الملائكة، بل تحقق بصورة متصاعدة، خصوصا المرحلة الثانية والثالثة، وهذا له دلالته على نمو التجربة الشعرية عند السياب، والانتقال السريع من المرحلة الغنائية الذاتية إلى المرحلة الدرامية، ولكنه انتقال داخل الشكل الغنائي، وداخل الشكل الدرامي كذلك، وقد كان حجم التطور في هذا الشكل كبيرا، ويبدأ صعود الأشكال الدرامية من المرحلة 1 ببطء ثم يتصاعد بصورة مستمرة إلى أن يبلغ مداه في المرحلة الأخيرة.



المنحنى البياني للأشكال الدرامية -البياتي-

توضح القراءة البيانية أن البياتي كان يتطور فنيا وبحجم كبير داخل الأشكال الدرامية، وأنه لم يكن يتطور كذلك خارج الأشكال الأخرى، بل نجده يحتل التعبير الدرامي رقعة معتبرة في الخريطة الشعرية للبياتي ولاسيما في المرحلتين الثانية والثالثة.

المسار الدرامي عند الشعراء الرواد من خلال المعطيات البيانية

الشاعر	المرحلة الفنية	حركة الأشكال الدرامية	ملاحظات
نازك الملائكة "" ""	الأولى الثانية الثالثة	2، 6، 3 02 04	تتطور دراميا لكن ببطء شديد يظهر ببطء كذلك في هذه المرحلة تصاعد تدريجي ثم تضيق رقعته بعد ذلك. وتقل الدرجة الصورية الدرامية بعد ذلك، وبالتالي فإن التشكيل الدرامي، لم تعد تلح عليه الشاعرة كثيرا، بخلاف التشكيل الغنائي المعقد.
بدر شاكر السياب """" """"	الثانية الثالثة	4، 8، 24 18،12، 20 05، 4، 14، 24	الانتقال لم يكن بطيئا متعثرا كما عند نازك، ولكنه كان متصاعدا بشكل سريع و داخل المرحلة الدرامية.
عبد الوهاب البياتي	الأولى الثانية الثالثة	12، 14، 18 20، 22، 24	التطورالدرامي يشغل حيزا كبيرا في الرقعة الشعرية عند البياتي، والأرقام تؤكد التصاعد السريع منذ البداية بخلاف نازك والسياب.

الفصل الثالث

تطور الأداء الدرامي ودلالته

الفصل الثالث

تطور الأداء الدرامي ودلالته

ذكرنا في أثناء الدراسة أن الخريطة الشعرية لرواد الشعر الحر تتوزع بين ثلاثة عهود من الشعر العربي المعاصر، وهي: العهد الرومانسي والعهد الواقعي ثم العهد الحداثي الجديد، ومن ثم توقعنا أن تتنوع صيغها التعبيرية والبنائية بشكل واسع وعريض، وقد تناولت في الفصلين السابقين أبرز الأشكال التعبيرية الدرامية، التي تحققت في شعر الرواد. وقد كشفت هذه الأشكال عن تنوعها وتعددها وأرصدتها المتغيرة في التعبير والبناء.

وقد اعتمدت الدراسة على العنصر القصصي، في شعر الرواد وكان مؤشرا نقديا مكننا من التغلغل إلى العالم الفني لهؤلاء الشعراء، ثم عرفنا من خلاله أيضا، أن الشعراء الرواد الثلاثة، يميلون إلى توظيف العنصر القصصي في قصائدهم الشعرية، دون الخروج عن إطارها الغنائي أو الدرامي، ولا شك أن الاهتمام المتزايد للشاعر الحديث بالتاريخ والأسطورة والتراث الإنساني بوجه عام قد أدى إلى مزيد من تبني الشكل القصصي[1] كما أن الانفتاح على الثقافة العالمية، قد زاد من قوة هذا الاتجاه السردي بعد أن وجدوا معظم قصائد إليوت **T. s. Eliot** قد اتجهت اتجاها قصصيا، ثم رغبة هؤلاء الشعراء الرواد في البعث والتجدد، وهي طريقة مكنتهم من توظيف المواقف والأحداث كرموز موضوعية للتعبير[2].

وقد حاولنا أن نرصد تجارب الشعراء الرواد، فوجدناها في المراحل الأولى ذاتية، و موضوعية في المراحل الأخيرة غالبا، وإن تجاورت التجربتان في المرحلتين وعلى نحو متميز، ثم صنفنا القصائد من خلال مجموعة من النماذج الشعرية الممثلة، على أسس فنية وبنائية، لا نزعم أنها الأسس الوحيدة التي تصلح للتصنيف النقدي، لأن هناك أكثر من طريقة يمكن

---

(1) حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977، ص 42.

(2) آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة، دراسة تطبيقية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص12.

النظر منها إلى داخل القصيدة، ولا يجوز لأي طريقة أن تدعي أنها تملك الرأي النهائي في الوصول إلى الحقيقة الشعرية.

وقد بينت الدراسة كذلك، أن الشعراء الرواد، كانوا يجيدون نوعين من البناء الد رامي أحدهما بسيط، والآخر معقد، وقد حاولنا عرض صيغهما التعبيرية الفرعية، وكانت غايتنا الانطلاق من فروض فنية تقريبية يحاول الدرس النقدي اختبارها، من أجل اكتشاف العالم الفني الواسع لهؤلاء الشعراء، وهل بلغ هؤلاء مستوى فنيا متميزا بالفعل، عبر الخريطة الكبيرة الشعرية الممتدة، التي جاوزت الثلاثين سنة كحد أدنى، وهل تحقق تطور فني جدير بالاهتمام في البناء والتعبير عبر هذه المساحة الشعرية الطويلة؟، وهل نجح الفصلان السابقان في الكشف عن مظاهر هذا التطور الحاصل المفترض؟.

ولا نريد أن نجعل هذا الفصل خلاصة أو حصادا للبحث، بل سنحاول أن نستند على بعض النتائج الأساسية، بغية إضاءة جوانب أخرى لا زالت بحاجة إلى التحليل، وتعميق لبعض المفاهيم النقدية التي عرضناه بشيء من التعميم.

وبالنظر في شعر الرواد، وصيغهم البنائية والتعبيرية المختلفة تبين أن الشعراء الثلاثة الرواد، حققوا تطورا فنيا لافتا، على مستوى التجربة والأداء، وداخل التشكيل الواحد وفيما بين التشكيلات الأساسية أو الفرعية المختلفة، ومما لا شك فيه أن هذا التطور الفني ينطوي على مؤشرات تدل على تطور نفسي وفكري مواكب من شأنه أن يضيء زوايا كثيرة من زوايا التجربة الشعرية عند هؤلاء الرواد. وبعد هذا علينا أن نسأل عن العلاقة التي تربط هذه الأشكال الدرامية، وهل هي تقوم على التجاور والتعايش، أم على التعاقب والتناوب أم عليهما معا؟.

ولا شك أن كل وضع من هذه الأوضاع الفنية التعبيرية والبنائية تحمل دلالة معينة على تطور الشعراء، غير أن التطور الذي يجسده أحد الأوضاع، يختلف بالتأكيد عما تجسده الأوضاع الأخرى، وعلى كل فإن حضور هذه الأشكال داخل المجموعات الشعرية كان يتم بتدرج وتلتقي في علاقات تجاورية غالبا، ولا يتحقق بصورة جماعية أو بنسب متساوية بحيث

لا نجد مجموعة شعرية واحدة تضم كل الأشكال، بل الغالب أن يبرز في الديوان الواحد شكل واحد أو أكثر دون أن ينفرد به.

ففي معظم المجموعات الشعرية لنازك الملائكة تسود الغنائية ثم تتجاور مع الدرامية في مجموعتيها الأخيرتين "للصلاة والثورة"، ويغير ألوانه البحر رغم ضآلتها، لأن الهيمنة كانت للتشكيل الغنائي في معظم القصائد الشعرية، لأن الحدث السائد هو الحدث الذاتي "وكل ما يمر عبر الذات"[3] من مشاعر ومواقف الحياة والمجتمع.

أما في شعر السياب فنلاحظ تدرجا بطيئا في الأشكال الدارمية وحضورا ملفتا للأشكال الغنائية، في "البواكير ثم اختفاؤها في مجموعته "أنشودة المطر، وصعودا جديدا للدرامية والغنائية متجاورتين في مجموعاته الشعرية الأخيرة "المعبد الحريق" "منزل الأقنان" و "شناشيل ابنة الجلبي وهي أغزر المراحل الشعرية في شعر السياب، وقد كان رصيده الدرامي كبيرا إلى جانب الرصيد الغنائي الضئيل، ويبقى أن نجاحه في تجربة البناء الدرامي خصوصا في مرحلته الذاتية "لم يخلصه من النمط الإشاري للصور التي لم تفقد قدرتها على الإيحاء والرمز."[4]

وفيما يتعلق بالبياتي، فإن مساحة تجاور الأشكال التعبيرية في خريطته الشعرية، تبدو من خلال النماذج المدروسة باهتة، لأن الانتقال في البناء والتعبير باتجاه التشكيل الدرامي كان سريعا، وحادا منذ المجموعة الشعرية الثانية "أباريق مهشمة"، مرورا ببقية المجموعات اللاحقة، وإذا كنا قد لاحظنا التشكيل الغنائي في البداية، فقد كان حاضرا في صيغه البسيطة فقط، أما صيغته المركبة، قد رافقت الشاعر في مجموعته "المجد للأطفال والزيتون"، وظلت تمارس تأثيرها الخفي في بقية المجموعات الشعرية التي طغت عليها الصورة الدرامية بصيغتيها البسيطة والمعقدة الذاتية والجماعية، حيث تسود بشكل واضح في: النار والكلمات، الذي يأتي ولا يأتي، سفر الفقر والثورة، الموت في الحياة، الكتابة على الطين.

---

(3) فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1981، ص 25.

(4) آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص 14.

ومن خلال هذا الوصف يتضح أن التعبير عند رواد شعر التفعيلة لا يتطور بوتيرة واحدة على مستوى التجربة والبناء، وأن التطور الفني لا يحكمه منطق الكم فقط، فليست العبرة بكثرة الإنتاج وملاحقة الأشكال التعبيرية، بل المعيار يكمن في النضج النفسي والإبداع الحي العميق..

ولما كانت التجربة تسبق الأداء التعبيري، فإن التطور الفني يتبع التطور النفسي ويرتبط به بشكل قوي، وهذا يؤكد أن التطور الحقيقي يبدأ من الداخل، وقد يكون بطيئا ومتعثرا عند شاعر، وسريعا عند شاعر آخر وهو في ذلك يقاوم ثبات الأشكال وجمودها.

وإذا كانت نتائج التصنيف والدراسة، قد بينت أن الغنائية عند الشاعرة نازك الملائكة ة تشكل ثلاثة أرباع إنتاجها تقريبا، بينما تمثل النماذج الدرامية الربع الباقي، فإن تطورها التعبيري الحقيقي نجده واضحا بشكل كبير في المجموعتين "للصلاة والثورة" و "يغير ألوانه البحر" تجربة و أداء، هذا من جهة ومن جهة أخرى، تسود الغنائية الذاتية في بدايتها الفنية، ولكنها تميل بعد ذلك إلى تصوير تجارب عامة، يبرز فيها الجانب القومي والإنساني والصوفي بشكل لافت، وهذه ناحية تكشف عن دلالة مهمة، تجسد تطور نازك الملائكة رؤية وتعبيرا وبناء، فتتواري مشاعرها الفردية الذاتية، وتبرز مكانها صور وجدانية تعكس انفتاح الشاعرة على واقعها القومي والإنساني، وبذلك تتخلى عن همومها الخاصة، وتتوحد مع شعبها في علاقة وثيقة تحمل هموم الوطن تاريخا ونضالا

وبهذا الاستنتاج فإن التعبير الذاتي عندها لم يكن ذاتيا بالمعنى الضيق، كما أشيع في الواقع النقدي، بل توسع ليجمع بعدي التجربة الخاصة والعامة في صور فنية جديرة بالاهتمام، وهو أمر يدعو إلى إعادة النظر في مفهوم الغنائية الشعرية عند نازك الملائكة، ثم هل كانت الغنائية هي الطريقة التعبيرية الوحيدة التي تمكن الشاعرة من التعبير عن ذاتها؟ وهل انفردت الدرامية بالتعبير عن الوجداني الجماعي؟

ودون تردد ومن وحي قراءاتنا لشعر نازك، ثم من واقع التصنيف المعتمد، ومن خلال التحليل الذي تناول عددا من نماذجها، نستطيع أن نؤكد أن البنائين الغنائي والدرامي قد أتاحا لها فرصة التعبير عن البعدين معا، الذاتي والجماعي بصورة تجعلنا مدعوين إلى

تأسيس فهم جديد للمفهوم النقدي الشائع لهذين البنائين، وبذلك يصبح كل من التشكيل الغنائي والدرامي وسيلة فنية مناسبة للتعبير عن الذات، وعن الوجدان الجماعي أيضا وإن كانت تميل إلى الغنائية للتعبير عن ذاتها في مجموعاتها الشعرية الأولى، ونهضت الغنائية والدرامية وسيلتين معبرتين عن التجارب العامة في الدواوين الأخيرة خصوصا "للصلاة والثورة" و يغير ألوانه البحر.

ويتضح من خلال هذا العرض الوصفي السابق، أن الشاعرة نازك كانت تتطور بناء و تعبيرا من الذاتية إلى الموضوعية بوتيرة بطيئة ومتعثرة أحيانا، ولكنها كانت أكثر انسجاما مع نهجها الغنائي المفضل ولذلك جاء رصيدها من التعبير الغنائي كبيرا، أما نصيبها من التعبير الدرامي فقد كان ضئيلا، ولكنه يمثل دلالة فنية لافتة على تطور الشاعرة داخل النهج التعبيري الواحد وخارج هذا النهج، وبهذا التحليل نختلف مع الرأي القائل: "إن العاطفة الفنية عاطفة موضوعية"، و "أن الطريقة الواحدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني، إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي لها"[5] لأننا نعتقد كما بينا ذلك في مكان أخر في هذا البحث بأن هذا الرأي النقدي ينطوي على جانب كبير من الفرض والمبالغة في التضييق على الشعر.

ولأن الأشكال البنائية والتعبيرية ليست أشكالا جامدة كما قد يتبادر إلى الذهن، إنما تتفرع إلى صيغ تعبيرية فرعية، و لو حاولنا تحديد المخطط البياني لمراحل الأداء الفني على أساس التجربة المعبر عنها، لأمكننا اعتبار المرحلة الأولى بالنسبة للرواد الثلاثة، هي مرحلة التعبير الذاتي المحض، بينما تمثل المرحلة الثانية والأخيرة مرحلة التعبير الجماعي عند البياتي، والتعبير الجماعي ثم الذاتي عند السياب، وان التجارب الشعرية كانت تتطور عموما من مرحلة إلى أخرى، وتطورت تبعا لذلك صيغها الفنية وأدواتها التعبيرية وأشكالها البنائية وأن هذا التطور كان يتم في غالب الأحيان داخل التشكيل الواحد، بمعنى أن القصيدة كانت تتطور بناء وتعبيرا دون أن تخرج عن نهجيها البنائيين العامين.

ففي مجال التعبير الغنائي نلاحظ أن الشاعرة نازك كانت تتطور فنيا على مستوى الصيغ الغنائية الفرعية، ولا يتم عندها بصورة واحدة، بل يأخذ درجات متمايزة من حيث

---

(5) محمود الربيعي، في نقد الشعر، القاهرة، دار المعارف، 1968، ص 192.

البساطة والكثافة من ديوان إلى الآخر، ومن حيث الحركة الشعورية والنفسية والدرجة السردية في القصيدة، وقد لاحظنا أنه كلما ارتفعت الدرجة السردية التقليدية كلما تراجعت الطاقة الشعرية التصويرية، وأصبح التعبير الغنائي يعتمد على العناصر السردية غالبا وعلى التعبير الصوري أحيانا، فتأتي الصور الشعرية الجزئية في القصيدة ذات صياغة بسيطة ومباشرة، وهي الصياغة المناسبة للموقف القصصي البسيط بعيدا عن التفاعل أو التعقيد، كما في قولها:

لنكن أصدقاء
نحن والحائرون
نحن والعزل المتعبون
والذين يقال لهم: مجرمون
نحن والأشقياء
نحن والثملون بخمر الرخاء
والذين ينامون في القفر تحت السماء
نحن والتائهون بلا مأوى
نحن والصارخون بلا جدوى
في بحار الثلوج
في الصحاري، وفي كل أرض تضم البشر[6]

وفي هذه القصيدة تحاول الشاعرة نازك، أن ترتفع إلى مستوى إنساني رفيع، من خلال دعوتها إلى الإخاء والتسامح بين بني البشر، لا فرق بين جنس وجنس، ولا بين عرق وعرق، ولا بين فقير وفقير وتعلل لذلك بأن العداء والتنافر مهما كان حضوره قويا، فإن هناك شيئا وراء الحس والشعور رابضا في أعماق النفس ويؤلف بين قلوب المتخاصمين إنه صوت الأخوة والإخاء:

---

[6] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ديوان نازك الملائكة، مج 2، بيروت، دار الثقافة، 1971 قصيدة لنكن أصدقاء، ص143.

لنكن أصدقاء

إن صوتا وراء الدماء

ذلك الصوت هو صوت الإخاء

فلنكن أصدقاء[7]

وإذا كنا نلاحظ في هذه القصيدة نبرة خطابية تكسبها صفة تقريرية أحيانا وتؤكدها الصور العادية التي تتألف منها هذه القصيدة، وربما تعود إلى بساطة تجربتها الإنسانية خصوصا في مطلع حياتها الأدبية، أما تجربتها العميقة فتظهر في شعرها القومي الذي استحوذ على القسم الأكبر من اهتمامها عندما استطاعت أن تخرج من محنة الذات لتشتغل بهموم الوطن وقضايا المجتمع.

ولكن هذا الوجدان الجماعي نجد امتداده في المجموعات "شظايا ورماد" و "قرارة الموجة" وفيها تغيرت نظرتها للحياة وأصبحت قادرة على أن تنظر في عمق وصفاء إلى أعماقها النفسية، واستبطانها لذاتها، ولكن هذه الرؤية تطورت تطورا ملحوظا في مجموعتها "شجرة القمر"، حيث أصبحت قريبة من الواقع وصارت أكثر تفاؤلا

ويمكن أن نعتبر "قرارة الموجة" انعطافا مهما في سير خط التطور النفسي، حيث بدأت في الخروج من محنة الذات، إلى عالم الناس والواقع، ويأخذ هذا التطور بعدا صوفيا واسعا في مجموعتيها: "للصلاة والثورة" و "يغير ألوانه البحر.

وبهذا نرى أن الشاعرة نازك، تدرجت من تجربة غنائية موغلة في الذاتية الفردية، إلى تجربة توشك أن تكون درامية موضوعية، ولكنها بقيت منسجمة مع تجربتها الغنائية أكثر حينما تعود إليها.

ولذلك كان الارتباط قويا ووثيقا بين العناصر البنائية في القصيدة وبين أدواتها الفنية وطرائقها التعبيرية في التشكيل الغنائي، بينما يهتز أحيانا هذا الترابط في التشكيل الدرامي، وكما جاء في موضع سابق، حينما ذكرنا بأن نازك كانت تفكر بطريقة غنائية، وهذه الخاصية

---

(7) المصدر السابق، ص 144.

الغنائية أثرت في أدوات التعبير، بحيث هيمنت بلاغة الصورة القائمة على اللغة والوسائل التعبيرية التقليدية.

وإذا كنا قد رأينا جهدا معتبرا بذلته الشاعرة نازك في التعامل مع البنية التعبيرية للقصيدة، وقد كان كافيا للتأكيد على التطور الفني والنفسي المتدرج الذي بلغته الشاعرة ليصبح شاهدا على قدرتها التعبيرية التي كانت تنمو ببطء داخل البنية الغنائية غالبا، وعلى المستوى الدرامي أحيانا، وربما نجد ملامح هذا التطور بشكل أكثر وضوحا في مجموعتيها "للصلاة والثورة"، "ويغير ألوانه البحر، باعتبارهما يمثلان المستوي التعبيري الجديد المتطور عند نازك الملائكة.

وإذا كانت القصيدة الحرة في جوانبها الفنية والتعبيرية عند نازك قد خطت خطوات بطيئة وتسير في خط تصاعدي باتجاه التعبير الغنائي، فإن الشاعر السياب يبدأ بداية غنائية ذاتية ثم يكشف عن أخرى جماعية مناضلة، ولذلك لا نعجب إن وجدناه في المرحلة الواقعية يطالعنا في شعره التعبير بضمير الجماعة في التشكيل الغنائي المعقد، وهو مؤشر يدل على بداية الانفتاح على التجربة الاجتماعية بأبعادها الإنسانية والحضارية، وهي البداية الغنائية الجماعية التي تطورت وتحولت إلى الدرامية الجماعية، ويتجلى ذلك في قصائده "أنشودة المطر"، "المومس العمياء"، "مدينة بلا مطر" وغيرها من النماذج الشعرية التي جسدت الإضافة التعبيرية الدرامية الجديدة للسياب.

ولاشك أن هذا الصعود الغنائي والدرامي خاصة، نعتبره صعودا نوعيا لافتا للنظر، لأن مساحته الشعرية ضئيلة رغم أنها أطول مساحة من الناحية الزمنية الممتدة من 1950 إلى 1960، وأكثر إثارة من الناحية السياسية و الإيديولوجية، الأمر الذي أدى إلى شساعة الوعي الاجتماعي، وتقلص مساحة المتخيل العربي ويبدو أن من بين الأسباب العميقة -كما نعتقد- التي كانت وراء شح المخيلة الفنية للسياب في هذه الفترة هيمنة ثقافة التعايش بين الأشكال التعبيرية والبنائية على المستوى الشعري والتوافق بين التيارات الفكرية على المستوى الإيديولوجي، الذي كانت تتغذى كما سبق أن ذكرنا فكريا من وعي واحد، وفنيا وتعبيريا من شكل واحد، هو الشكل الحر، كما توضحه الدالة البيانية المرفقة بهذا البحث.

وبهذا لاحظنا على المستوى الإبداعي عند رواد شعر التفعيلة التحاما بارزا بين الأشكال الفنية التي دخلت مرحلة التجديد فما كان على الشاعر والكاتب والسياسي إلا المشاركة في العملية الحداثية الجديدة، ودخل الجميع رغم اختلاف المشارب والتيارات معركة الحداثة ومعركة الأشكال الفنية الجامدة[8]

وإذا كان الواقع الشعري بهذه الصورة، فإننا لا نعجب في هذه الحالة أن تتجاور معظم الصيغ التعبيرية والبنائية في تلك المرحلة المتميزة من تاريخ الشعر العربي المعاصر، وتجاورت بذلك تجربة نازك مع تجارب السياب، فتجربة البياتي، وتعايشت صيغها الفنية وطرائقها التعبيرية، لأن المخيلة الفنية للرواد كانت تحت ضغط الحداثة وهاجس السؤال والبحث عن الجديد، في الموقف النقدي وفي الممارسة الإبداعية كذلك.

ومن هنا يتضح أن الرؤية الغنائية جمعت بين الشعراء الرواد حينما وضعتهم في موقع واحد من دائرة الواقع العربي والقومي اليائس، فجاء شعرهم صورة نابضة بالمقاومة و الفرح والتفاؤل بالمستقبل، و وضعتهم كذلك في موقع التمايز والاختلاف بحسب قدرة كل واحد منهم على الاستجابة لهذا المتغير الشعري الجديد، وبذلك تفاوتت نسب وجوه التشابه والتمايز، في الوقت الذي تواصل فيه نازك مسيرتها الغنائية وتتقدم بها نحو الأمام،فجاء شعرها صورة شعرية غنائية كلية، جسدت مرحلتها الغنائية العريضة ومرحلتها الدرامية الضئيلة، بدءا من مرحلة البحث عن الذات إلى مرحلة الصدام مع الواقع وينفتح وعيها على عالم جديد، فتعبر عن ذاتها وهمومها وتتطور بتجربتها بناء وتعبيرا ودلالة، وحين تتوحد بشعبها وتتعمق مأساتها، يزداد شعرها نضجا، وكانت تتطور رغم ضآلته باستمرار وببطء وفي كل مرحلة كانت تجيد اختبار الأدوات التعبيرية المناسبة لنقل تجربتها وتصوير مشاعرها.

أما المتابعة النقدية لقصائد السياب، فتكشف أن التجارب والمحن التي مر بها الشاعر[9]، دفعته إلى آفاق التمرد والانفتاح أكثر على القديم والجديد، والاستفادة من أدوات التعبير الأسطوري والتاريخي والشعبي من أجل إثراء البنية الشعرية، وترقية الأداء التعبيري،

---

(8) يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 72.

(9) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص 63.

وتلبية حاجياته النفسية والفكرية المتصاعدة بقوة، ولهذه الخصوصية جاءت المراحل الشعرية للسياب متجاورة أحيانا في صيغها التعبيرية والبنائية، ومتداخلة متمايزة غالبا وبالتالي فإن بينها من الاختلاف في البناء والتعبير أكثر مما بينها من التقارب والتآلف، كما جاء في موضع أخر من هذا البحث وهو مؤشر يدل على أن الشاعر السياب يتقدم باستمرار على مستوى التجربة والأداء، فتطغى البنية الغنائية الدرامية في صيغها الجماعية في قصائده: "حفار القبور" "المومس العمياء"، "مدينة بلا مطر"، ثم تتراجع بسرعة إلى الوراء إلى الدرامية الذاتية لتعود إلينا التجربة الغنائية وقد صارت تجربة درامية جديدة بأدوات تعبيرية أكثر تطورا ونضجا، حينما يزداد الأفق الفني اتساعا وانفتاحا أكثر على مقومات التعبير الصوري الدرامي "ولا شك أن تعدد أصوات النص يكشف عن ثراء بنيته على المستويين الفني والفكري."[10]

وأن أية متابعة نقدية شاملة تتم على المستوى الأفقي الذي ترتب فيه المجموعات الشعرية للسياب، فإننا سنكشف هذه العودة الغنائية الدرامية الجديدة.

وحقيقة هذا التطور المتعدد المسارات والاتجاهات ولا سيما في مجموعاته الشعرية الأخيرة: "المعبد الغريق"، "منزل الأقنان"، "شناشيل ابنة الجلبي".

وإذا كان المسار الفني العام للسياب يأخذ هذه الصورة الدرامية المتغيرة، ولا تسير في اتجاه تصاعدي واحد، فإن البياتي يمثل نموذجا تعبيريا وبنائيا، تحقق فيه بشكل واضح الانسجام بين التطور النفسي والفكري والتطور الفني، حينما تخلص وبسرعة كبيرة من الرؤية الغنائية التي كانت تغذي دواوينه الأولى، وأصبح يرى الحقائق أكثر واقعية، وبذلك كان الانتقال من دائرة التعبير الذاتي الغنائي إلى دائرة التعبير الغنائي الجماعي والدرامي سريعا وكثيفا، ولم يكن هذا الخروج صنعة بل صدر عن وعي عميق بقضاياه وقضايا مجتمعه والواقع، فانفتح على التراث واستقى منه العناصر الإيجابية التي تناسبه وتناسب تجربته وواقعه، وأصبح القديم بأحداثه وشخصياته، مادة غذائية وثقافية وتعبيرية، مكنته من صهرها وإعادة إنتاجها ثم استثمارها كرموز وصور إيحائية لقضايا اجتماعية وسياسية وثقافية عديدة، وبذلك تكونت لديه هذه العقلية الدرامية التعبيرية الباحثة باستمرار عن التغيير

---

[10] طه وادي، شعر ناجي، الموقف والأداة، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1981، ص 98.

والتجديد، عن الأشكال التعبيرية الجديدة، منذ المجموعة الشعرية الثانية "أباريق مهشمة"، حيث سجلنا في هذه المجموعة تراجعا كبيرا و واضحا للشكل التعبيري التقليدي. فمن مجموع "37" سبع وثلاثين قصيدة توجد (26) ستة وعشرون قصيدة حرة، وهذا الرقم يضعنا منذ البداية على مشارف الدراما الشعرية وبسرعة كبيرة، لأن نسبة حضور الشكل التقليدي 20 % تقريبا وهي نسبة ضئيلة جدا، بعد أن كانت مرتفعة جدا في الديوان الأول: "ملائكة وشياطين" أي حوالي 95 % تقريبا، وهذا مؤثر يؤكد بوضوح سرعة الانتقال الفني عند البياتي، إلى أن اختفت الأشكال التعبيرية التقليدية نهائيا، خصوصا في المجال الموسيقي العروضي، في الدواوين الشعرية اللاحقة "أشعار في المنفى"، "كلمات لا تموت"، "النار والكلمات"، "عيون الكلاب الميتة"، "الموت في الحياة" وغيرها، بحيث صارت معظم القصائد الشعرية تعتمد على التشكيل الدرامي وما يتيحه من أجواء متنامية تفسح المجال واسعا للتعبير الشعري، بعد أن تأكد الارتباط الوثيق بين العناصر البنائية في القصيدة، وبين أدواتها الفنية وطرائقها التعبيرية: "لأن الأبيات التي تحمل لحظة إحساس واحدة، تنساب في القصيدة كلها كلمات وصور"[11]

وبهذا تتأكد العلاقة القوية العميقة بين البناء والتعبير، فالبناء يؤثر في التعبير، والتعبير يخدم البناء، وبهذه العلاقة الديناميكية العضوية الحية تنمو القصيدة وتنال حظها من التطور والاكتمال الفني عند رواد شعر التفعيلة..

---

[11] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 72.

الخاتمة

يكشف لنا الاستقراء النقدي العام للنماذج الشعرية أن التطور الدرامي عند الرواد الثلاثة لم يكن عشوائيا، وإنما كان يخضع لقاعدة بنائية وتعبيرية مرنة، قابلة للتكاثر والتجدد، تحافظ على النهج التعبيري في إطار التشكيل الواحد، أو فيما بين التشكيلين، ولكنها تؤكد أيضا عدم ثبات التعبير الدرامي وتمايزه، وأن تطوره يدل على اتجاه نحو النضج، سواء كانت قريبا من المنبع الغنائي أم الدرامي.

وقد كانت هذه القاعدة قاسما مشتركا بين هؤلاء الشعراء الثلاثة مما يقوي علاقة الشراكة الفنية بين الأشكال البنائية والتعبيرية في شعرهم من جهة، وفي الوقت نفسه يعمل على ترقية عناصر التمايز والتغاير من جهة أخرى، وأن نوعية الأشكال ووتيرة سيرها عبر الخريطة الشعرية كانت تخضع لعلاقة النص الشعري بالواقع النفسي والاجتماعي والثقافي المتغير، وهي علاقة تقوم على الاحتكاك الدائم، فيأتي التعبير الدرامي بكل عناصره، شاهدا على المكابدة الوجدانية والفكرية، فيعرضها علينا بطريقة درامية بسيطة حينا، وبطريقة درامية معقدة غالبا، وأن الشعراء الثلاثة كانوا يتطورون تدريجيا و بوتيرة متفاوتة على مستوى الطريقتين الدراميتين معا..

وقد لاحظنا، أن الأشكال التعبيرية الغنائية تمثل مساحة معتبرة تتسع وتضيق في الخريطة الشعرية للرواد، فقد كانت طريقة بنائية وتعبيرية مفضلة في شعر نازك الملائكة في معظم إنتاجها الشعري تميزت بالبساطة في التجربة والتصوير في مجموعتها "مأساة الحياة" و "عاشقة الليل"، وفيهما سيطر الحزن والألم في شعرها، ولونه بلون شديد القتامة، وأصبحت الشاعرة تنظر إلى الحياة نظرة متشائمة يائسة فانكفأت على نفسها، وانغلقت على ذاتها، تجر آلامها وأحزانها، فجاءت صورها التعبيرية طافحة بهذا الوجدان الغنائي الذاتي، وجسدت بذلك مرحلة من الخيال الرومانسي البسيط الذي كان يغذي صورها الشعرية تعبيرا وبناء.

ولكن هذه المرحلة الغنائية البسيطة، بدأت في التراجع تدريجيا كلما تقدمنا في خريطتها الشعرية، حيث نلاحظ نوعا من التطور التعبيري البنائي، بلغته الشاعرة في مجموعتها "شظايا ورماد"، وهو تطور فني لم يواكبه تطور نفسي مماثل، لأن الشاعرة بقيت في إطار التجربة الغنائية المغلقة، لكنها كانت تميل إلى ربط قضاياها الوجدانية الذاتية بالقضايا الإنسانية، مما يجعلها في موقع المتطلع إلى آفاق التعبير الجمعي، ثم يتحقق هذا التعبير الصوري الجماعي على نحو جديد، في مجموعتيها: "قرارة الموجة، و "شجرة القمر"، حيث تخلصت الشاعرة نسبيا من محنة الذات وانفتحت على واقع الناس والمجتمع، وهي المرحلة الغنائية التي شكلت انعطافا مهما في مسار التطور الفني والتعبيري لنازك الملائكة و وضعتها على مشارف التعبير الدرامي في مجموعتيها: "للصلاة والثورة" و "يغير ألوانه البحر ورغم ضآلته وحركته البطيئة إلا أنها تمثل دلالة مميزة على تطور نازك الملائكة من التعبير الصوري الغنائي إلى التعبير الدرامي.

ويبقى أن تطورها الفني الحقيقي كان يتم داخل النهج التعبيري الغنائي، وظلت وفية لهذا النهج، وربما لطبقتها الاجتماعية كذلك التي وجدت صعوبة كبيرة في الانسجام معها، وبالتالي فإن وتيرة تطورها التعبيري لم يكن سريعا، وأن نصيبها من التعبير الدرامي كان ضئيلا، مما يؤكد فرضية أن الشاعرة نازك الملائكة لم تكسر طبقتها الاجتماعية، وبالتالي طبقتها الغنائية التعبيرية، وأن خروجها كان محدودا وأنها لم تكن تملك حسا دراميا كبيرا يؤهلها إلى الالتحاق بالتجربة الدرامية بمعناها الشامل، حيث تتخلق الصورة الكلية والعقلية الشبكية بعناصرها البلاغية والسردية الجديدة، التي وردت في متن هذا البحث.

أما بدر شاكر السياب، فقد تدرج بوتيرة أقل بطئا في مساره الغنائي من خلال قصائده: "على الشاطئ"[12]، "أغنية السلوان"[13]، "أغنية الراعي"[14]، والتي تأخذ من البنية العروضية التقليدية المقطعية قاعدة إيقاعية أساسية لها، ولكنه حينما يميل الشاعر إلى العروض

---

(12) بدر شاكر السياب، ديوان شاكر السياب، مج 2، البواكير، ص 118.

(13) المصدر نفسه، ص 129.

(14) المصدر نفسه، ص 153.

الحر، تقل حدة التعبير الغنائي البسيط شيئا فشيئا، إلى أن يختفي في المجموعات الشعرية الأخيرة، "المعبد الغريق"[15]، "شناشيل ابنة الجلبي"[16]، "منزل الأقنان"[17] ليأخذ التعبير بعد ذلك أبعادا فنية معقدة في قصائده: "رئة تتمزق"[18]، "هل كان حبا"[19]، "في ليالي الخريف"[20]، "اتبعيني"[21] وغيرها من النماذج الشعرية التي يتصاعد فيها الحس الغنائي المعقد ليصبح واقعا شعريا ولغويا وصوريا متجددا بتجدد الحالة الوجدانية للشاعر التي أصبحت أكثر انفتاحا على الواقع، وتحول الإحساس الفردي إلى إحساس جمعي مرتبط بالمجتمع، وصار الموت ظاهرة عامة بعد أن كانت حالة فردية، ونستطيع أن نتبين موقفه هذا من خلال قصائده: "حفار القبور" "المومس العمياء"، "الأسلحة والأطفال"، "أنشودة المطر" وهي القصائد التي تكون المرحلة الدرامية في البناء والتعبير حيث لم تعد المأساة قدرا أو أمرا مقضيا، وإنما لها إمتدادتها في الواقع الاجتماعي.

وبذلك فإن القصائد المذكورة، ليست صورا تعبيرية عن حالات فردية، بل يقدمها الشاعر على أنها ظواهر اجتماعية، وصورة واقعية لمجتمع يتآكل من الداخل وتتفكك بنياته الحضارية والثقافية باستمرار ولكنها الصورة المؤقتة التي تنهار وتأفل أمام صورة الأطفال وعواصف الخليج، وأنشودة المطر.

ثم يزداد هذا الفضاء الصوري الدرامي تعقيدا وتطورا من خلال الانفتاح على منجزات التعبير الموضوعي، وفي أثناء هذا النمو والتكاثر كان الشاعر يستهلك أشكالا، لينتج أشكالا أخرى أكثر عمقا، وهي المرحلة التعبيرية الجديدة، التي تتحرر فيها القصيدة الحرة من انغلاق التعبير، وأحادية الرؤية وبساطة التجربة، في مجموعاته الشعرية الأولى محققا

---

(15) صدرت عام 1962.

(16) صدرت عام 1963.

(17) صدرت عام قبل وفاته، 24/ 12/ 1964 ينظر:ديوان بدر شاكر السياب، م 2، ص 78.

(18) المصدر نفسه، ص 42.

(19) المصدر نفسه، ص 101.

(20) المصدر نفسه، ص 65.

(21) المصدر نفسه، ص 41.

بذلك حضورا دراميا معتبرا، وهي المرحلة التي صنعت المخيلة التعبيرية الدرامية، وكانت تتغذى من الوعي الواقعي والاشتراكي بأبعاده الاجتماعية والإنسانية، وعن نشأة العلاقة الصراعية بين القصيدة والواقع وتكونت بذلك المخيلة الدرامية التفاعلية الجماعية المعقدة عند الشاعر بدر شاكر السياب، ولكنها تبدأ في التضاؤل والتقلص في أخريات حياته، حيث يرتد الشاعر إلى الذات، ويأخذ التشكيل الدرامي عنده صورة جديدة مغايرة بفضل المعاناة الذاتية المعقدة الشاملة، فتأتي الصورة الدرامية تعبيرا موضوعيا مناسبا عن هذه المعاناة الذاتية أو تلك المحرقة العميقة، وبذلك يضعنا أمام هذا الحدث الوجداني وجها لوجه، وهي المرحلة الفنية العصيبة التي أسست لبناء تعبيري موضوعي و لتجربة ذاتية جديدة أخرى، وبذلك ينفرد السياب بهذه الطبيعة التعبيرية البنائية الحلزونية المنكسرة، الممتدة أحيانا، والمرتدة غالبا، خلافا لنازك الملائكة.

وأما المسار الفني العام للتعبير عند الشاعر عبد الوهاب البياتي، فقد تميز عموما بالانسجام الواضح بين تطوره النفسي والفكري وبين أدوات التعبير الفني، حيث تخلص بسرعة كبيرة من الرؤية الغنائية التي كانت تغذي مجموعاته الشعرية الأولى، حينما اتسعت رقعة المواجهة بينه وبين الواقع وتنوعت طرائق التعبير الفني في شعره، وأنماط الوعي عنده، وكلها عملت على ترقية الحس التعبيري الدرامي عند الشاعر، وبذلك تقلصت مساحة التعبير الغنائي وتراجعت بوتيرة سريعة في مجموعته الشعرية الثانية "أباريق مهشمة"، بعد أن سجلنا حضورها بشكل لافت للنظر في مجموعته الشعرية الأولى "ملائكة وشياطين"، وهو مؤشر يدعم ما أوردناه في فصول الأطروحة حول هذه المسألة من أن الانتقال التعبيري والبنائي للصورة عند عبد الوهاب البياتي، كان سريعا ومكثفا وكان يعتمد على بدائل تعبيرية متقدمة، وبالتالي تحولت الصورة عنده إلى علاقة شبكية بنائية معقدة، تنمو وتتطور بصيغ فنية في إطار نظام تعددي منفتح على الذات وعلى الواقع معا، وأن هذا الوعي الدرامي نشأ عنده في وقت مبكر، وكان يعمل باستمرار على تغذية الطرائق التعبيرية في عرض التجربة الفنية، التي يقترض وسائلها البنائية وعناصرها من مختلف الفنون والمعارف.

وبذلك يتأكد أيضا البعد الشمولي للتعبير الشعري في القصيدة الحرة عنده، وبوتيرة أسرع تفوق سرعة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في البحث عن عناصر الحداثة في التعبير والبناء لتصير القصيدة خلقا موضوعيا، والصورة تعبيرا موضوعيا كذلك، والتجديد الشعري لم يعد ثورة على العروض أو البلاغة، بقدر ما هو ثورة في التعبير والبناء الشعري و بذلك تنهار ثنائية الشكل والمضمون، ويولد التشكيل الفني الجديد كبديل تعبيري جديد يندمج فيه ما هو ذاتي بالجماعي ويتحد الشكل بالمضمون أيضا، وتنصهر فيه الأشكال الغنائية والدرامية، ويمكن أن نعتبر مجموعته الشعرية 'الموت في الحياة' الصورة الدرامية المتطورة التي وضعت الشاعر عبد الوهاب البياتي في منطق التجدد الثوري من خلال الغوص في أعماق التراث العربي والإنساني، والبحث عن الدلالة المتجددة في الواقع وفي التاريخ والأسطورة، وهي العناصر الوجدانية والثقافية التي كانت تغذي سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشها الشاعر، ومنحت شعره تجددا ثوريا ودراميا.

ومن لحظات التجدد الثوري الذي يقاوم الموت بأشكاله وأقنعته والذي يقهر الحياة ولا يقهر التجدد، تنشأ هذه المخيلة الصورية الدرامية المركزة ذات الطبيعة الجدلية الصراعية عند الشاعر عبد الوهاب البياتي.

وهكذا نرى أن المسار الفني للأداء الدرامي عند الرواد، قد تدرج من تجربة غنائية إلى تجربة توشك أن تكون درامية موضوعية محتشمة عند نازك الملائكة، إلى درامية بطيئة عند بدر شاكر السياب، و إلى درامية تعددية سريعة مكثفة عند عبد الوهاب البياتي، وأن الشعراء الرواد الثلاثة كانوا يتطورون فنيا بدرجات متفاوتة، وبمتوالية حسابية بسيطة عند نازك وسريعة عند السياب، وبمتوالية هندسية أسرع عند البياتي كما تبينه الدوال البيانية المرفقة بهذا البحث.

أي أن نصيبه من التعبير الدرامي كان كبيرا، ولذلك يمكن أن نعتبر الأداء التعبيري عند السياب ملتقى القواسم التعبيرية والبنائية المشتركة بين الشعراء الرواد الثلاثة، حيث تتوزع على مساحة عريضة تسع التجارب الذاتية الغنائية والتجارب الدرامية الموضوعية على حد سواء، وبهذا يتأكد الطرح المقترح في هذه الدراسة، والذي رافعنا عنه ومفاده أن

المخيلة الفنية عند الرواد الثلاثة، كانت تنمو وتتطور، في إطار نظرة شمولية تتجاوز العناصر التعبيرية الجزئية والمظاهر الشكلية لنزعات التجديد ونشوء الحداثة العربية في سياقها العام، وأن الوعي بدلالة الصورة في هذا المجال المعرفي، انبثق من داخل التجربة الشعرية، ولم ينشأ بمعزل عن الجديد بروافده الثقافية العالمية المتعددة.

وبهذا المنظور يمكن لهذه المقاربة التحليلية المتواضعة، أن تنفتح على أفق جديد في قراءة الأداء الفني الدرامي بمستوياته التعبيرية البسيطة والمعقدة، وإعادة النظر في الكثير من المواقف النقدية الراهنة من حيث المصطلح والوظيفة، ومن حيث البناء والتعبير كذلك.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر.

ثانيا: المراجع بالعربية.

ثالثا: المراجع بالأجنبية.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر:

1- البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، مج1 1 ((وبه (ثماني مجموعات شعرية))، بيروت،دار العودة 1972.

2- البياتي، عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، مج 2، ((وبه 05 مجموعات شعرية))، بيروت دار العودة، 1972.

3- البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية بيروت مطبعة دار الكتب، 1968.

4- السياب، بدر شاكر، ديوان السياب، مج1، ((وبه ثلاث مجموعات شعرية))، بيروت، دار العودة 1971.

5- السياب، بدر شاكر، ديوان السياب، مج 2، بيروت، دار العودة 1971 ((وبه 05 مجموعات شعرية)).

6- السياب، بدر شاكر، ديوان السياب، ((وبه 04 مجموعات شعرية))، بيروت، دار العودة، 1974.

7- الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، مج 1، ط2، بيروت، دار العودة، 1981.

8- الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، مج 2، ط2، بيروت، دار العودة 1979.

9- الملائكة، نازك، للصلاة والثورة، بيروت، دار العلم للملايين 1978.

10- الملائكة، نازك، يغير ألوانه البحر، بغداد، وزارة الإعلام 1977.

11- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، 1974.

12- الملائكة، نازك، التجزيئية في المجتمع العربي، بيروت، دار العلم للملايين، 1962.

ثانيا: المراجع العربية:

13- أبو السعد، أحمد، الشعر و الشعراء في العراق، دراسات ومختارات، القاهرة، دار المعارف، 1957.

14- أبو اصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

15- أدونيس، على أحمد سعيد، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج 3، ط4 بيروت، دار العودة، 1983.

16- أدونيس، على أحمد سعيد، الشعرية العربية، ط2، بيروت، دار الأدب، 1989.

17- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، بيروت، دار الفكر العربي، 1978.

18- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، 1963.

19- أطيمش، محسن، دير الملاك، دراسة نقدية، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982.

20- أفاية، محمد نور الدين، المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، ط1، بيروت، المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع 1993.

21- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي، 1991.

22- البحراوي، سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، مع دراسة لقصيدة أمل دنقل، مقابلة مع ابن نوح، ط1 بيروت، دار الفكر الجديد، 1988.

23- بركات، حليم، المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1984.

24- البصيري، عبد الجبار داود، بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، ط3، بغداد، وزارة الإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

25- البطل، على، الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري، ط2، القاهرة، الهيئة العامة 1975.

26- بك، كمال خير، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ط2، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1986.
27- بلعلى، آمنة، أبجدية القراءة النقدية، دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.
28- بلعلى، آمنة، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة دراسة تطبيقية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.
29- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ج4، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال 1991.
30- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط2، بيروت، دار التنوير / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985
31- تامر، فاضل، مدارات نقدية، ط1، بغداد، وزارة الإعلام 1987.
32- تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط2، بيروت دار العودة، 1983.
33- التلاوي، محمد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1998.
34- توفيق، حسن، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات 1979.
35- الجابري، محمد عايد، عشر أطروحات في العرب والعولمة بيروت، مركز دراسات الوحدة 1998.
36- الجابري، محمد عايد، تكوين العقل العربي، ط1، بيروت دار الطليعة، 1984.
37- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ،ط 2، تحقيق الشيخ محمد عبده وآخرون، القاهرة مطبعة المنار.
38- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ط1، تحقيق، عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة القاهرة، 1972.

39- جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، مؤسسة نوفل 1980.

40- الحاوي، إبراهيم، حركة النقد الحديث في الشعر العربي،ط1 بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1984.

41- حسن، عبد الكريم، البنيوية الموضوعية، ط1، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

42- حشلاف، عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، مواده وصوره، وموسيقاه ولغته، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1986.

43- حمادي، عبد الله، الشعرية العربية بين الاتباع والإبداع، ط1 الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، 2001.

44- الحميري، عبد الواسع، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1 بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، 1999.

45- خطابي، محمد، لسانية النص، مدخل إلى انسجام الخطاب ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي 1991.

46- الخطيب، حسام، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، دمشق منشورات وزارة الثقافة، 1977.

47- الخياط، جلال، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور بيروت، دار صادر، 1970.

48- داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة مكتبة عين شمس.

49- الدقاق، عمر، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث بيروت، دار الشرق العربي.

50- راجع، عبد الله، القصيدةة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، ج2، ط1، الدار البيضاء، منشورات عيون ،1987.

51- الربيعي، محمد، في نقد الشعر، القاهرة، دار المعارف 1968.

52- الرزاز، محمد منيف، تطور معنى القومية، ط5، بيروت دار العلم للملايين، 1972.

53- رماني، إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1991.
54- السامرائي، ماجد أحمد، نازك الملائكة، الموجة القلقة بغداد، وزارة الإعلام، 1975.
55- السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية منشأة المعارف.
56- سعيد، خالدة، البحث عن الجذور، بيروت، دار مجلة شعر 1960.
57- سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية، القاهرة، مكتبة الآداب.
58- شرف، عبد العزيز، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ط1، بيروت، دار الجيل 1991.
59- شكري، غالي، شعرنا الحديث..إلى أين ؟ ط 2، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1978.
60- الشمعة، خلدون، الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1974.
61- الصايغ، يوسف، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، بغداد، مطبعة الأديب، 1976.
62- صبحي، محي الدين، الرؤيا في شعر عبد الوهاب البياتي ط1، بغداد وزارة الإعلام، 1987.
63- عباس، إحسان، عبد الوهاب البياتي والشعر العربي الحديث دراسة تحليلية، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955.
64- عصفور، جابر، الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي بيروت، دار الثقافة، 1984.
65- العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية ط1، بغداد، وزارة الإعلام، 1990.
66- عكاشة، شايف، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ج3، نظرية الخلق الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1992.

67- علوان، عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، بغداد منشورات وزارة الإعلام، 1975.
68- علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ط2، بيروت دار الرائد العربي، 1984

69- علي، نبيل، الثقافة العربية وعصر المعلومات، الكويت مطابع الوطن، 2001.
70- عياد، شكري محمد، الرؤيا المقيدة، القاهرة، الهيئة العامة 1978.
71- العيد، يمنى، في معرفة النص، ط 3، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1985.
72- فاروق الشريف، جلال، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب 1976.
73- فتوح، أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3 القاهرة، دار المعارف، 1984.
74- فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1992.
75- فضل، صلاح، أساليب الشعرية، ط1، بيروت، دار الآداب 1995.
76- فهمي، ماهر حسن، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، القاهرة، معهد البحوث العربية.
77- قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط1 القاهرة، هاجر للطباعة والنشر، 1987.
78- الكبير، حسن أحمد، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، من 1881 إلى 1938، بيروت دار الفكر العربي.
79- الكتاني، محمد، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ج1، ج2، ط1، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1982.
80- كمال الدين، جليل، الشعر العربي الحديث وروح العصر بيروت، دار الملايين، 1964.

81- مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
82- مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.
83- مرعي، فؤاد، مقدمة في علم الأدب، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.
84- المسدي، عبد السلام، النقد والحداثة، بيروت، دار الطليعة 1983.
85- مفتاح، محمد، دينامية النص، تنظير و انجاز، ط2، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، 1990.
86- مفتاح، محمد، استراتجية التناص، ط2، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، 1985.
87- المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط2 دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1985.
88- المقدسي، أنيس الخوري، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ج1، ج2، ط5 بيروت، دار الملايين، 1973.
89- مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، مكتبة نهضة مصر.
90- منير، وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
91- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، القاهرة، دار مصر للطباعة 1958.
92- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ط1، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994.
93- وادي، طه، شعر ناجي، الموقف والأداة، ط2، القاهرة دار المعارف، 1981.
94- الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، ط3، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1984.

95- الولي، محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.

96- اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1983.

97- اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1981.

ثالثا: المراجع المترجمة:

98- باورا، موريس، الخيال الرومانسي، ترجمة، إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الهيئة العامة ، 1977.

99- ت، إ، اليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة، لطيفة الزيات، القاهرة مكتبة الأنجلو.

100- ت، إ، ماتيس، ت، س، إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، بيروت، المكتبة العصرية 1965.

101- ت، إ، تودروف، الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت رجاء بن سلامة، ط1، الدار البيضاء دار توبقال للنشر، 1987.

102- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، مراجعة عناد عزوات إسماعيل، بغداد دار الرشيد للنشر 1982.

103- ف، د، سكفوزنيكوف، الشعر الغنائي و ترجمة، جميل نصيف التكريتي، بغداد، وزارة الإعلام، 1886.

104- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة، سعد مكاوي،ط1 القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1964.

105- مكليش أرشيبالد A. Mcleach، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر 1967.

106- ويليك، رينيه، وأوستن وارين (R. Wellek) (A. Warren) نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي بيروت، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972.

رابعا: الدوريات:

107- مجلة ((الحداثة)) الجزائرية، عدد :1، جامعة وهران معهد اللغة العربية وآدابها، 1992.

108- مجلة ((الثقافة)) الجزائرية، عدد: 110، 111، الجزائر وزارة الثقافة، 1995.

109- مجلة ((الآداب)) البيروتية، عدد: 5، السنة: 1974 بيروت، دار الآداب.

110- مجلة ((فصول)) القاهرية، عدد: 4، مج 1، القاهرة الهيئة العامة، 1981.

111- مجلة ((آفاق عربية)) العراقية، عدد: 5، السنة الرابعة بغداد، وزارة الإعلام.

112- مجلة ((عالم الفكر)) الكويتية، مجلد: 23، عدد: 1، 2 الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994.

113- مجلة ((عالم الفكر)) الكويتية، مج 4، ع 2، 1972.

114- البناء الفني عند فدوى طوقان، رسالة ماجيستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 1981.

خامسا: المراجع الأجنبية

115-Bencheikh, Jamel Eddine, poétique arabe, precedée d'essai sur un discours critique, Gallimard, Paris, 1989.

116-Cohen, John, structure du langage poétique, Flamartion, Paris, 1979.

117-Chaker, Salem, introduction a la semantique, Alger, Office du publication universitaire.

118-Morsly, Dalila, introduction a la semiologie Texte– image Alger, Office du publication universitaire.



Dr. Aziz al- Akkashi

Mustawayat Al-a'da Al-Dirami

Inda Ruwad Shir Al-Tafilah'

تتناول هذه الدراسة مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة باعتبارهم يمثلون مشروعا حداثيا واجهته العروضية شعر التفعيلة، ومنطلقه الفكري الأطروحة الواقعية الاشتراكية ومنهجه الفني الاختلاف والتمايز في طرائق الأداء والتعبير، ولكن في إطار الوحدة والتنوع بما ينسجم مع المرحلة الزمنية والفنية المشتركة، والتأثيرات الثقافية المتقاربة، التي عملت على ترقية ما هو مشترك بين هؤلاء الشعراء الرواد. وفي الوقت نفسه فتحت آفاقا متنوعة من التمايز في الصيغ والطرائق الفنية في شعرهم. وقد كانت استجابتهم الفنية لهذه الطرائق متفاوتة، من حيث نوعية الأشكال التعبيرية والبنائية، أو من حيث بطؤها أو سرعتها، ولذلك كان التدرج الفني أمرا ضروريا، قد أخذناه في الاعتبار أثناء الدراسة، فبدأنا بالأبطأ، فالبطيء ثم السريع، أي نازك الملائكة، فبدر شاكرالسياب ثم عبد الوهاب البياتي، وبه تتضح الحلقات المتغيرة للمسار الفني والتعبيري لهؤلاء الشعراء الرواد، وتتحدد وتيرته البنائية من حيث الاطالة أو السرعة، وبذلك تكتمل دورة القصيدة الحرة بناءاً وتعبيراً، أي حركة وأداء.

وبهذه النظرة يصبح الأداء خلقا في القصيدة يتولد عن التجربة، وهذا معناه أن الظاهرة التعبيرية تتغير من الداخل والخارج معا، في إطار الأداء الدرامي الواحد، أو في إطار الأداء الدرامي المنفتح، وبهذه الصياغة المرنة يتحرر الأداء من الرؤية الأحادية الجزئية، بعد أن ظل لفترة طويلة أسيرا للنظرة البلاغية الزخرفية دون أن يكون لها دور فعال في العمل الشعري، لينفتح على الواقع أكثر، وتتغير طريقة العرض والتقديم والصياغة لهذا الواقع من زوايا متعددة، فالطريقة الغنائية يغلب عليها النظر الأحادي الجزئي أي من زاوية واحدة، بينما الطريقة الدرامية فتتميز بالرؤية الشمولية المتعددة و بديمقراطية التعبير.

وعليه فإن الأداء، إما أن يكون دراميا شموليا مرتبطا بالرؤية المتعددة للواقع، وإما أن يرتبط بالرؤية الأحادية، وفي الحالين يصبح موقع الكاتب في القصيدة هو الذي يحدد طريقة الصياغة وأشكال التعبير، بحيث كلما انفتحت القصيدة أداء، كان ذلك أدعى لأن يصبح الأداء إيجابيا ومثمرا و عائداته الفنية والموضوعية وفيرة.







جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس



عالم الكتب الحديث
Modern Book World
للنشر والتوزيع
إربد - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي
تلفون: ٢٧٢٧٢٢٧٢ ٠٠٩٦٢ - خلوي: ٥٢٦٤٣٦٢/ ٠٧٩
فاكس: ٢٧٢٦٩٩٠٩ ٠٠٩٦٢ - صندوق البريد: (٣٤٦٩)
الرمزي البريدي: (٢١١١٠)
البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com